MUSIC - UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 07195 945 6

Deiters, Hermann
Johannes Brahms

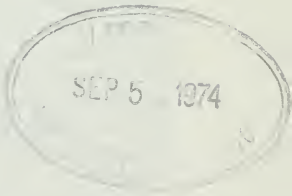
ML
410
B8D29
1881a

Alle Rechte vorbehalten.

Digitized by the Internet Archive
in 2011 with funding from
University of Toronto

http://www.archive.org/details/johannesbrahms00deit

ML
410
B8 D29
18819



23 u. 24.

Johannes Brahms.*

Von

Dr. Hermann Deiters.

Es war in der Mitte der 50er Jahre — wenn wir nicht irren, im Sommer 1856 — als uns in Bonn in Geſellſchaft anderer jüngerer Genoſſen ein junger Künſtler begegnete, deſſen ganzes Weſen ihn ſofort vor den übrigen auszeichnete. Nicht etwa durch jene äußere Ungebundenheit des Künſtlers, welche ſelten ſympathiſch berührt; und doch erſchien er wie unbekümmert um die umgebende Welt, erfüllt von einem künſtleriſchen Ideale, von kräftigem, zielbewußtem Streben, und aus dem Schatze ſeiner künſtleriſchen Überzeugungen heiter und gern mittheilend. Man wanderte gemeinſam zu der Stätte, wo der herrliche Meiſter, der von den jüngeren ſo innig verehrte Robert Schumann, von ſchweren Leiden umdüſtert lebte; es trieb den jungen Künſtler, den auch von ihm ſo hoch verehrten Meiſter zu ſehen. Hatte man ſich vorher an ſeinem un-

* Der Verfaſſer nachſtehenden Aufſatzes hat bereits früher über Brahms und einzelne ſeiner Werke an verſchiedenen Stellen, hauptſächlich in mehreren Aufſätzen der Allgemeinen Muſikaliſchen Zeitung, gehandelt, was hier ein für alle Mal bemerkt wird, da im Folgenden von Citaten abgeſehen iſt.

befangenen, begeisterten Wesen erfreut, so gewann man ihn jetzt doppelt lieb, da man ihn von dem Verkehre mit dem Meister und den Äußerungen desselben mit inniger Verehrung erzählen hörte. Dieser junge Künstler war Johannes Brahms.

War er auch weiteren Kreisen damals noch wenig bekannt, so waren doch die, welche die Entwickelung der Kunst mit eifrigem Interesse verfolgten, nicht lange vorher in glänzender Weise auf ihn hingewiesen worden durch die prophetischen Worte, mit welchen ihn kein Geringerer wie Schumann selbst in die Reihe der schaffenden Künstler eingeführt hatte. Wie bekannt, hatten diese Worte bei den einen freudige Zustimmung, bei anderen auch ernsten und kunsterfahrenen Männern, welche sich in die ungewohnte Weise der gleichzeitig veröffentlichten ersten Kompositionen nicht sogleich finden konnten, auch Bedenken und Widerspruch hervorgerufen; es bedurfte, wie immer in solchen Fällen, einer geraumen Zeit bis die Überzeugung, daß man es mit einer selbständigen und bedeutenden neuen Erscheinung zu thun habe, in weiteren Kreisen durchgriff. Den Künstler selbst sahen wir von jener Zeit an, durch keine der verschiedenartigen Stimmen beirrt, das klar erkannte Ziel mit festem Schritte verfolgen.

Das äußere Leben unseres Künstlers ist, so viel uns von demselben bekannt geworden, ziemlich gleichmäßig verlaufen. Johannes Brahms ist am 7. Mai 1833 in Hamburg geboren; sein Vater, Kontrabassist im Orchester des dortigen Stadttheaters, war ein auf mehreren Instrumenten geübter tüchtiger Musiker. So in musikalischer Familie und Umgebung aufwachsend, entwickelte er früh sein ungemeines Talent als Klavierspieler, und es wiederholt sich bei ihm die in der Musikgeschichte so oft wahrgenommene Erscheinung. Sein erster Lehrer auf dem Instrumente war O. Cossel in Hamburg. Daneben begann er früh mit theoretischen Studien, und fühlte schon als Knabe das Bedürfnis, dem Organismus der Kunstwerke tiefer auf den Grund zu gehen; wir erinnern uns seiner Erzählung, wie er früh, ehe er mit Partituren verkehren gelernt, sich größere Stücke aus den Stimmen in Partitur setzte. Die theoretischen Studien trieb er dann systematisch bei dem vorzüglichen, auch von Schumann gerühmten Ed. Marxsen in Altona, der dann auch seine weitere Ausbildung auf dem Klavier leitete. Da machte er denn, unterstützt von dem zeitig sich offenbarenden

erstaunlichen Gedächtnisse, schnelle Fortschritte und drang in den Geist der klassischen Meister früh und tief ein, unter welchen Bach und Beethoven wohl am entschiedensten als seine damaligen Vorbilder sich bezeichnen lassen. Im Alter von 14 Jahren spielte er zum ersten Mal mit großem Beifall öffentlich; auf dem Programme befanden sich Variationen über ein Volkslied von eigener Komposition, und es ist hervorzuheben, wie ein besonders wichtiges Moment in seinem künstlerischen Schaffen, die Hinneigung zum Volksmäßigen, ebenfalls schon in frühester Zeit seine Wurzel hat.

Im Jahre 1853 verließ er das Elternhaus, um den ungarischen Violinspieler Remenyi auf seinen Konzertreisen als Pianist zu begleiten. Auf dieser Reise berührte er u. A. Hannover, Göttingen und Weimar und erregte durch sein Spiel und seine Kompositionen die Aufmerksamkeit und Bewunderung von Joachim und Liszt; die des ersteren namentlich, als er in Göttingen die Kreuzersonate Beethoven's wegen zu tiefer Stimmung des Klaviers ohne Noten statt in A in Ais spielte.*) Diese Erfolge veranlaßten ihn, die Verbindung mit dem genannten Künstler zu lösen und sich im Oktober 1853 mit einer Empfehlung Joachim's zu Robert Schumann nach Düsseldorf zu begeben. Er hatte damals verschiedene große Klaviersonaten, ein Scherzo für Klavier (welches besonders Liszt's Beifall erlangt hatte) und eine größere Anzahl von Liedern geschrieben. Die Begeisterung Schumann's, als Brahms die ersten Töne auf dem Klavier hatte erklingen lassen, welche mit jeder neuen Darstellung wuchs, ist wiederholt geschildert; mit vollster Sicherheit glaubte er in dem jungen Manne den zu erkennen, auf dessen Erscheinen er lange gewartet. In einem Artikel der Neuen Zeitschrift für Musik, „Neue Bahnen" überschrieben, kündigte er der musikalischen Welt die neue Erscheinung an; obwohl öfter abgedruckt, dürfen seine Worte in diesem Zusammenhange wenigstens der Hauptsache nach nicht fehlen. „Es sind Jahre verflossen", schreibt er, — „beinahe eben so viele, als ich der früheren Redaktion dieser Blätter widmete, nämlich zehn —, daß ich mich auf diesem an Erinnerungen so reichen Terrain einmal hätte vernehmen

*) So erzählt Dr. Schubring in der Allg. musik. Ztg. von 1868 Nr. 6. La Mara verlegt das Ereignis nach Celle und nennt die C-moll-Sonate. Vielleicht ist beides richtig.

lassen. Oft, trotz angestrengter produktiver Thätigkeit, fühlte ich mich angeregt; manche neue, bedeutende Talente erschienen, eine neue Kraft der Musik schien sich anzukündigen, wie dies viele der hochaufstrebenden Künstler der jüngsten Zeit bezeugen, wenn auch deren Produktionen mehr einem engeren Kreise bekannt sind. Ich dachte, die Bahnen dieser Auserwählten mit der größten Theilnahme verfolgend, es würde und müsse nach solchem Vorgang einmal plötzlich einer erscheinen, der den höchsten Ausdruck der Zeit in idealer Weise auszusprechen berufen wäre, einer, der uns die Meisterschaft nicht in stufenweiser Entfaltung brächte, sondern, wie Minerva, gleich vollkommen gepanzert aus dem Haupte des Kronion spränge. Und er ist gekommen, ein junges Blut, an dessen Wiege Grazien und Helden Wache hielten. Er heißt Johannes Brahms, kam von Hamburg, dort in dunkler Stille schaffend, aber von einem trefflichen und begeistert zutragenden Lehrer gebildet in den schwierigsten Satzungen der Kunst, mir kurz vorher von einem verehrten bekannten Meister empfohlen. Er trug, auch im Äußeren, alle Anzeichen an sich, die uns ankündigen: das ist ein Berufener. Am Klavier sitzend, fing er an wunderbare Regionen zu enthüllen. Wir wurden in immer zauberischere Kreise hineingezogen. Dazu kam ein ganz geniales Spiel, das aus dem Klavier ein Orchester von wehklagenden und lautjubelnden Stimmen machte. Es waren Sonaten, mehr verschleierte Symphonien, — Lieder, deren Poesie man, ohne die Worte zu kennen, verstehen würde, obwohl eine tiefe Gesangsmelodie sich durch alle hindurchzieht, — einzelne Klavierstücke, theilweise dämonischer Natur von der anmuthigsten Form, — dann Sonaten für Violine und Klavier, — Quartette für Saiteninstrumente, — und jedes so abweichend vom anderen, daß sie jedes verschiedenen Quellen zu entströmen schienen. Und dann schien es, als vereinigte er, als Strom dahinbrausend, alle wie zu einem Wasserfall, über die hinunterstürzenden Wogen den friedlichen Regenbogen tragend und am Ufer von Schmetterlingen umspielt und von Nachtigallenstimmen begleitet.

Wenn er seinen Zauberstab dahin senken wird, wo ihm die Mächte der Massen, im Chor und Orchester, ihre Kräfte leihen, so stehen uns noch wunderbarere Blicke in die Geheimnisse der Geisterwelt bevor. Möchte ihn der höchste Genius dazu stärken, wozu die Voraussicht da ist, da ihm auch ein anderer Genius, der der

Bescheidenheit, innewohnt. Seine Mitgenossen begrüßen ihn bei seinem ersten Gang durch die Welt, wo seiner vielleicht Wunden warten werden, aber auch Lorbeeren und Palmen; wir heißen ihn willkommen als starken Streiter." —

Die Berechtigung dieser prophetischen Worte Schumann's zu beurtheilen, wozu damals kaum einer, der nicht auf Schumann's Höhe stand, berufen war, möchte jetzt allmählich die Zeit gekommen sein. Daß sie für die Entschlüsse und die weitere Entwickelung des jungen Künstlers entscheidend waren, versteht sich wohl von selbst; ebenso, daß er dem edlen Meister, und nach dem Tode desselben seiner Gattin und Familie ein treu ergebener Freund blieb.

Noch im Winter desselben Jahres kam er nach Leipzig und spielte dort am 17. December öffentlich. Damals entschlossen sich die Verlagshandlungen von Breitkopf und Härtel und von B. Senff, seine ersten Werke zu veröffentlichen: drei große Klaviersonaten (Op. 1, 2 und 5), ein Scherzo für Klavier (Op. 4), mehrere Hefte Lieder und Gesänge (Op. 3, 6, 7) und ein Trio für Klavier, Violine und Violoncell (Op. 8), welchen bald nachher Variationen über ein Thema von R. Schumann (Op. 9) und 1856 Balladen für Klavier (Op. 10) folgten. Nachdem er 1854 noch einige Wochen bei Liszt in Weimar verlebt, in Hannover und an anderen Orten zugebracht und verschiedene Concertreisen unternommen, nahm er eine Stellung beim Fürsten von Lippe-Detmold als Chordirigent und Musiklehrer an, welche ihn während der Wintermonate dort fesselte. Eine ihm an der rheinischen Musikschule in Köln angetragene Stellung schlug er aus. Jene Stellung verlieh ihm ausreichend Zeit und Gelegenheit, seine theoretischen Studien zu verstärken und zu vertiefen, und seine Erfahrungen bezüglich der praktischen Erfordernisse des Musikbetriebs mit größeren Massen zu bereichern. Es war unstreitig die wichtigste Übergangszeit in seiner Entwickelung, eine Zeit ernster Selbstprüfung und angestrengten Studiums. War ihm in seinen ersten Arbeiten ein Übermaß der Kraftverwendung, eine gewisse Zügellosigkeit der musikalischen Phantasie und Überschreitung der Schönheitslinie in seinen gewagten Kombinationen vorgehalten worden, während ihm gleichzeitig Schumann unbedingtes Lob zollte: so zeigte sich seine echte künstlerische Natur darin, daß weder unbedingte Bewunderung ihn beruhigt, noch herbere Beurtheilung ihn entmuthigt, daß er unbeirrt den jetzt klar erkannten

Weg zum Ziele verfolgte und alle etwa anhaftenden Mängel zu überwinden strebte. Mit welchem Erfolge, lehrt die Betrachtung der früheren und der späteren Werke aufs deutlichste.

Die übernommene Stellung gab er nach wenigen Jahren wieder auf und lebte dann abwechselnd an verschiedenen Orten, so in seiner Vaterstadt Hamburg, dann in der Schweiz, wo er namentlich durch Theodor Kirchner's Vermittlung einen Kreis warmer Verehrer fand; während einer Zeit von mehreren Jahren traten keine neuen Kompositionen von ihm ans Licht. Im Januar 1859 spielte er in Leipzig sein Klavierkoncert (später als Op. 15 herausgegeben) ohne Erfolg; 1860 und 1861 gab er die beiden Orchesterserenaden heraus und ließ um dieselbe Zeit verschiedene ein- und mehrstimmige Liedersammlungen, Chöre, Kompositionen für Klavier und für Kammermusik (2 Sextette, von denen das erste 1862 erschien) drucken. In allen zeigt sich der bemerkenswertheste Fortschritt des künstlerischen Vermögens und der künstlerischen Überzeugung; Schönheit der Form und Klarheit des Gedankens zu erreichen, wird jetzt das unabänderliche Gesetz seines Schaffens, und die Phantasie muß sich diesen Gesetzen fügen und edler Maßhaltung sich bequemen. Der große Kontrast der mit Op. 11 (D-dur-Serenade) beginnenden Reihe seiner Arbeiten gegen die früheren, die beinahe Haydn'sche Schlichtheit und Einfachheit in manchen der jetzt hervortretenden Stücke, andrerseits die Übung in den strengsten Formen der Bach'schen Schule, die namentlich mehrere kleinere geistliche Kompositionen veranlaßte, waren für manche eine nicht minder auffallende Erscheinung, wie die Erzeugnisse überschäumender Phantasie der ersten Zeit. Für den aufmerksam Prüfenden konnte es nicht zweifelhaft sein, daß die ursprüngliche Kraft und Genialität, welche sich in den ersten Werken gezeigt, nicht erloschen sei, daß sie unter dem Einflusse bewußter künstlerischer Maßhaltung um so heller leuchten werde.

Mit dem Jahre 1862 wählte Brahms die alte, durch die größten Meister verherrlichte Metropole deutscher Musik, Wien, zu seinem dauernden Aufenthalte, und erwarb sich dort durch seine Kompositionen ebenso sehr wie durch sein wunderbares Klavierspiel rasch viele Freunde und Anhänger. In seinen Vorträgen wählte er außer den eigenen Sachen vorzugsweise die Werke von Bach, Beethoven, Schubert und Schumann. Es folgten während dieser Zeit eine Reihe gewichtiger Veröffentlichungen, theilweise noch als Studien

im strengen Stile zu bezeichnen. Im Jahre 1863 wählte ihn die Wiener Singakademie zu ihrem Chormeister, in welcher Stellung er besonders für Aufführung Bach'scher Musik thätig war; doch legte er dieselbe bereits 1864 wiederum nieder. Von neuem finden wir ihn vielfach auf Reisen und in längerem Aufenthalte an Orten, welche ruhigem Schaffen günstig waren und unter denen er Baden-Baden besonders liebte; als Frucht dieser Thätigkeit traten die beiden ersten Klavierquartette (1863), das große Klavierquintett (1865), das Trio für Klavier, Violine und Horn, die Sonate für Klavier und Violoncell (1866), die großen Paganinivariationen, die vierhändigen Walzer und eine große Menge von Liedern hervor, unter ihnen die Romanzen aus L. Tieck's Magelone. Ende 1865 begegnen wir ihm am Rheine, wo er in Köln die erste Serenade dirigirt; 1866 auf einer längeren Koncertreise in der Schweiz, von wo er dann wieder nach Wien sich zurückwandte. Hier gelangten Ende 1867 die drei ersten Nummern des deutschen Requiems, von Herbeck geleitet, zur Aufführung; die erste größere Aufführung dieses seines bisher größten Werkes, doch noch ohne den fünften Chor, erfolgte im Dome zu Bremen am 10. April 1868, und es machte hierauf die Runde durch die wichtigsten Städte Deutschlands, allgemein Anerkennung und Bewunderung erregend. In einem längeren Aufenthalte in Bonn im Sommer 1868 besorgte er die Herausgabe dieses Werkes, legte die letzte Hand an die Kantate Rinaldo und komponirte wiederum eine größere Zahl von Liedern, von welchen ebenfalls mehrere Sammlungen (Op. 43, Op. 46—49) bei Rieter-Biedermann in Leipzig und bei Simrock in Berlin erschienen. Damals hatte der Verfasser dieser Zeilen die Freude häufigen und anregenden Verkehres mit dem in der Vollkraft seines Schaffens stehenden Künstler.

Nicht lange nachher veröffentlichte er die beiden ersten Streichquartette (Op. 51), die Liebeslieder-Walzer (Op. 52, 1869) und die Rhapsodie nach Goethe's Harzreise (Op. 53). Nachdem er den Sommer 1869 wieder in Baden-Baden verlebt, wurde von neuem Wien bleibende Stätte seines Wirkens, und sein Leben ist seitdem ziemlich gleichmäßig öffentlichem Auftreten, namentlich behufs Aufführung seiner Werke, und stetigem Schaffen gewidmet, zu welchem er sich während des Sommers zu ruhigem Landaufenthalte zurückzuziehen liebt. Im Winter 1870/71 komponirte er, begeistert durch

die herrlichen Kriegsthaten des deutschen Heeres, das Triumphlied nach Worten der Offenbarung Johannis, und brachte es Karfreitag des Jahres 1871 in Bremen zum ersten Mal zur Aufführung. Nicht lange nachher entstand das Schicksalslied, an Schönheit und Ausdruck wohl das vollendetste seiner kleineren Chorwerke. Seit dem Winter 1872 dirigirte er in Wien die Konzerte der „Gesellschaft der Musikfreunde". Wie in diesen Jahren die warme Aufnahme und Schätzung des Komponisten in immer weiteren Kreisen sich vollzog, so fehlte es auch nicht an ehrenden äußeren Anerkennungen. Wir erwähnen die begeisterte Aufnahme, die er Anfang 1874 in Leipzig, März desselben Jahres in München, im Mai in Köln fand, wo das Triumphlied das Programm des niederrheinischen Musikfestes zierte; dasselbe kam in diesem Jahre in Breslau und durch seinen Freund Stockhausen in Berlin zur Aufführung. Der König von Baiern verlieh ihm den Maximiliansorden für Kunst und Wissenschaft, die Akademie der Künste in Berlin erwählte ihn in Verbindung mit Gade und Reinecke zu ihrem auswärtigen Mitgliede; die philosophische Fakultät der Universität zu Breslau ernannte ihn als den ersten lebenden Meister in geistlicher Tonkunst zum Doktor der Philosophie.

Die Direktion der Gesellschaftskonzerte gab er 1875 wieder an Herbeck ab und lebt seitdem in unausgesetzter und höchst ergiebiger schaffender Thätigkeit, als deren hervorragendste Früchte wir wohl mit Recht die beiden großen Symphonien bezeichnen, von denen die erste (C-moll Op. 68) am 4. November 1876 in Karlsruhe, die zweite (D-dur Op. 73) am 30. December 1877 in Wien zum ersten Mal aufgeführt wurde. Außer ihnen traten hervor ein drittes Klavierquartett (Op. 60, 1876), ein drittes Streichquartett Op. 67, eine Sonate für Klavier und Geige Op. 78, und ein Violinkonzert Op. 77, für Joachim geschrieben und durch ihn in die musikalische Welt eingeführt; außerdem neue Sammlungen von Klavierstücken und Liedern. Die meisten seiner neueren Sachen sind von der altberühmten Simrock'schen Firma, früher in Bonn, gegenwärtig in Berlin, veröffentlicht.

Im laufenden Jahre 1880 leitete Brahms in Bonn die Aufführungen, welche zum Gedächtnisse Robert Schumann's bei Einweihung seines Denkmals veranstaltet wurden.

So steht er gegenwärtig auf einer für den rechten Künstler

sicherlich beneidenswerthen Höhe, ungehindert der Freiheit und Freude des Schaffens hingegeben, getragen von der begeisterten Schätzung nicht bloß naher Freunde und Verehrer, sondern auch weiterer Kreise, überall mit Wärme aufgenommen, wohin ihn die Darstellung seiner Werke führt.

Seine Werke, welche jetzt die Opuszahl 79 erreicht haben, zu denen noch einzelne Publikationen ohne Opuszahl hinzukommen, erstrecken sich, wie schon die obige biographische Skizze erkennen ließ, auf alle Gattungen der Tonkunst mit Ausnahme der Komposition fürs Theater; an Zahl überwiegt die Kammermusik und das Lied, an Umfang und Bedeutung treten die großen Arbeiten für Chor und für Orchester besonders hervor. Diese sind es, welche in den letzten Jahren die Blicke der gesammten musikalischen Welt in besonders hohem Grade auf unsern Künstler gelenkt, welche in jüngster Zeit wiederholte Versuche, seine Stellung in der Entwickelung der Kunst ihm anzuweisen, veranlaßt haben; so daß es jetzt niemandem mehr möglich ist, an seinem Schaffen wie einem fremdartigen und unverständlichen vorüberzugehen, sondern jeder, der von wirklichem künstlerischen Interesse erfüllt ist, sich gezwungen sieht, zu ihm Stellung zu nehmen. Daß von diesem ernstlichen Bemühen zu bewundernder Anerkennung nur ein kleiner Schritt ist, haben wir mehrfach erfahren; daß ein zutreffendes Verständnis seines Strebens und Schaffens schon in weiteren Kreisen durchgedrungen wäre, kann gegenwärtig wohl noch nicht gesagt werden. Um so mehr ist es Pflicht, mit seinen Werken in ihrem ganzen Umfange und im einzelnen sich bekannt zu machen, wenn man danach strebt, über ihn zu einem solchen Verständnisse zu gelangen.

Wir haben bereits in der biographischen Skizze auf den wichtigen Abschnitt hingewiesen, welcher die Werke seiner ersten Jugendperiode — sie reichen bis Op. 10 — von den folgenden in einer bemerkenswerthen Weise scheidet. Wer sich heute, da wir eine reiche Entwickelung des Künstlers übersehen, diesen ersten Werken zuwendet, wird sich die Begeisterung Schumann's wohl erklären können; das selbständig Neue, Geniale, Poetische, das aus eigener unerborgter Schaffenskraft Hervorströmende, welches Schumann aufzusuchen und zu fordern pflegte, kurzum das großartige künstlerische Vermögen lag hier so überraschend vor, daß er darauf mit seiner ganzen Autorität hinweisen durfte, alles andere getrost weiterer Entwickelung

überlassend. In der That ist die Selbständigkeit und Neuheit der Erfindung, der Reichthum der Melodie, der kühne Wurf des Aufbaues großer Sätze, die fast spielende, naive Herrschaft über das Technische, der tief gesättigte Ausdruck sowohl leidenschaftlicher wie zarter Empfindung hier in einem so überraschenden Grade vorhanden, daß der erste Eindruck der sein mußte: hier haben wir nicht den werdenden, sondern den fertigen Meister vor uns. Wir haben hier namentlich die drei großen Klaviersonaten und das Scherzo vor Augen, Werke, welche leider zum Theil auch ihrer großen Schwierigkeit wegen in weiteren Kreisen wenig bekannt sind. Man beachte gleich das wuchtige, siegreich eintretende Thema des ersten Satzes der C-dur-Sonate, auf dessen rhythmische Ähnlichkeit mit einem Beethoven'schen Sonatenthema andere hingewiesen haben; man betrachte die Entwickelung des Satzes, den schönen Kontrast des zweiten und des dritten Themas schon hier, wie später häufig, spendet Brahms aus seinem Reichthum auch dieses), und sage, was hier an Eigenartigkeit, Ausdruck und Klangschönheit vermißt werde. Gelangt man dann zu der Durchführungspartie, so fehlt es denn freilich nicht an Stellen, bei denen man sich fragen muß, ob nicht die Kombinationen allzu gewagt, ob nicht die Grenze des Schönen durch grelle Harmonien und Übergänge überschritten, die Rundung der Form durch thematische Ausführungen, welche nicht in den Rahmen nothwendig gehören, gestört sei und die thematische Kunst zum Nachtheil des organischen Fortgangs zu sehr als Selbstzweck auftrete. Den ähnlichen Eindruck wird man von den übrigen Sonaten haben, der in Fis-moll, die ebenfalls kühn und groß beginnt und in den beiden letzten Sätzen zu voller Höhe sich erhebt, während der erste an Prägnanz der Motive den übrigen nachsteht, der in F-moll (Op. 5) und dem Trio in H (Op. 8). Letzteres ist in jener ersten Zeit ungebührlich unterschätzt worden und wird hoffentlich noch zu besserer Würdigung gelangen. Auch dieses Werk beginnt in edlem und großem Zuge, und birgt in allen Sätzen eine Fülle schönster und eindrucksvollster Melodik; das Scherzo erinnert ganz an Schubert'sche Weise und steht unserer Ansicht nach auch auf gleicher Höhe; aber die angeführten Kennzeichen der frühen Entwickelungsperiode finden sich auch in diesem Werke, besonders seinem ersten Satze. Nun wende man aber von den größeren und ausgeführten Allegrosätzen den Blick auf die lang-

samen und gesangvollen Stücke, dann auf die kurzen Scherzo's und Trios, in denen ohne viel mühsames Beiwerk der einfache musikalische Gedanke zur Geltung kommt und die melodische Erfindungskraft sich zeigt; wer wird sich hier dem vollen Eindrucke des Genius entziehen können! Hier zeigt sich in seiner ganzen Blüthe der tief menschlich und tief musikalisch empfindende Dichter, dessen Tonsprache, an dem Einfachen, Echten und Volksmäßigen und an dem Eindrucke der höchsten Muster gebildet und entwickelt, unmittelbar in den edelsten Weisen sich ergießt und demgemäß wirkt. Man blicke auf die Variationen der ersten Sonate, auf das Scherzo mit seinem wunderherrlichen Trio in der Fis-moll-Sonate, auf das ganz in Wohllaut getauchte, innigster Empfindung entflossene Adagio der F-moll-Sonate, auf das bereits erwähnte Scherzo des H-dur-Trio's, und man wird uns Recht geben, wenn wir sagen, daß der hier angeschlagene Ton wahrer und echter Empfindung, daß aber auch der besonders nach der harmonischen Seite hin erkennbare Reichthum und Farbenglanz kaum je von Brahms überboten ist. Der eigenthümliche, ganz individuelle Charakter seiner Erfindung, welcher uns hier entgegentritt, bleibt in seinem weiteren Schaffen maßgebend.

Und ganz so ist es auch mit den Liedern dieser ersten Epoche, welche ja in ihrer kurzen Form, in ihrem engen Anschlusse an das Wort nur wenig Gelegenheit zu solchen Extravaganzen des Genies bieten. Es sind drei Sammlungen, die der Veröffentlichung nach dieser Zeit angehören: 6 Gesänge Op. 3, Bettina von Arnim gewidmet, von denen gleich das erste („O versenk" eines der allerpopulärsten geworden ist; 6 Gesänge Op. 6, den Fräulein Japha gewidmet, welche durch Natürlichkeit, Frische und Anmuth nicht bloß in dieser ersten Zeit, sondern unter allen Brahms'schen Werken sich auszeichnen; und 6 Gesänge Op. 7, Albert Dietrich gewidmet, von besonderer Feinheit der Konception und Ausführung, in welchen mehrfach die schlichte und einfach-strophische Form des Volksliedes in glücklicher Weise angewandt erscheint. Wenn man auch in einzelnen dieser Lieder an gewissen harmonischen Kühnheiten oder einem hin und wieder hervortretenden Vorwiegen des Ausdrucks gegenüber dem Melodischen die erste, noch werdende Entwickelung zu erkennen glaubt, so ist doch die große Mehrzahl so klar, wahrhaft empfunden und schön gestaltet, daß man hier einen Unterschied von der späteren Epoche nur schwer aufzustellen im Stande ist;

überall gewahrt man ein energisches Erfassen des Ausdrucks in seiner Gesammtheit, eine sichere Fähigkeit denselben musikalisch einheitlich zu gestalten, ein sinnvolles Hervorheben des ausdrucksvollen Wortes, ohne zu bloßer Deklamation herabzusinken, überall, und das ist das Wesentliche, eine klare und präcise, von der Begleitung unabhängige Gestaltung der Melodie in mannigfaltigstem Charakter. Wiederholt schreibt er ganz volksthümlich — wählt auch gern volksmäßige Texte — und bringt dann in kürzestem Umfange überraschende Wirkungen hervor; dann wieder gewahren wir im Charakter der Melodie den Einfluß der klassischen Zeit, und neben dem Beethoven'schen besonders den Franz Schubert's, dessen von allen so gekannten und geliebten traulichen und warmen Ton Brahms, wie später so oft, so auch schon in diesen ersten Sachen anzuschlagen weiß. Diese beiden, und unter den älteren namentlich Bach, erscheinen durchaus als die Vorbilder, unter deren Einflusse seine Individualität sich entwickelt hat. Einen direkten Einfluß der neueren romantischen Epoche und insbesondere Robert Schumann's, welcher vielfach behauptet wird, vermögen wir in dieser ersten Epoche gar nicht zu finden, weder in Melodie, noch Harmonie, noch überhaupt in der Struktur der Sätze und im Ausdrucke; wir glauben vielmehr, daß der große Eindruck, welchen der junge Künstler auf Schumann ausübte, zum Theil gerade darin begründet war, daß diesem etwas neues, selbständiges, von ihm unabhängiges entgegentrat, ihm, dem Meister von so ausgeprägter Eigenart, welcher gegen die vielen, welche ihm nachahmten, keineswegs blind war. Daß Brahms dann auch mit vollstem Verständnisse dem tief verehrten Meister sich näherte, seinen Einfluß empfand, den Gewinn der neueren Entwickelung in sein Wesen aufnahm, soweit sie ihm verwandt war, ist eine davon unabhängige Wahrnehmung.

Eine sinnige Huldigung brachte er Schumann, da er ihm näher getreten war, durch die phantasiereichen Variationen dar, welche er über ein Thema aus den „Bunten Blättern" schrieb und als Op. 9 veröffentlichte. Auch hier ist es die engere Form, welche ihn in Schranken hält und ein allzu üppiges Wuchern der Phantasie ausschließt; man wird eine gesteigerte Reife in diesem von poetischem Dufte anmuthig durchhauchten Werke erkennen, und auch die harmonischen Kühnheiten, welche ab und zu begegnen, als eigenartig und wirksam hinnehmen. Namentlich hat er hier den Charakter

der Variationenform, in welcher er bis heute mit besonderer Vorliebe schafft, schon in diesem Werke festgestellt. Es handelt sich bei ihm nicht, wie bei vielen älteren, um melismatische Verzierungen und rhythmische Veränderungen der Melodie, sondern um Erfindung ganz neuer Weisen zu derselben Harmonie, wie sie durch den Baß repräsentirt wird; und daß die Variation, wenn sie sich als selbständige Kunstform erhalten soll, diesen Weg einschlagen müsse, haben schon Beethoven und Schumann angedeutet. Kommt nun hinzu eine innere Beziehung der einzelnen Stücke zu einander, gleichsam ein Hervorwachsen der einen Variation aus der andern und ein Zusammenschließen aller zu einem poetischen Ganzen, so ist Gelegenheit zu mannigfachen kunstvollen Gebilden gegeben, worin sich Brahms auch später als Meister bewährt hat.

Zu der ersten Periode gehören dann auch wohl noch die Balladen (Op. 10), vier Stücke für Klavier, aus Hauptsatz und Zwischensatz bestehend, doch in der Art der Übergänge und mancherlei Erweiterungen mehr rhapsodischer Form sich nähernd. Ausdrucksvolle und fein empfundene Melodik und überraschende harmonische Wirkungen zeichnen diese Stücke aus, auch die Behandlung der Klaviertechnik ist fein überdacht und geradezu vortrefflich; einzelne, allzusehr auf malerische Klangwirkung berechnete Stellen, und der Zuschnitt mancher allzu aphoristisch geformter Motive läßt die Entstehung in früherer Zeit erkennen. Bemerkenswerth aber ist die Idee des Werkes selbst. Das erste der Stücke will der Überschrift zufolge an die schottische Ballade „Edward" anknüpfen und giebt gewissermaßen eine Melodie zu dem Texte, und ähnliches mag ihm auch bei den übrigen vorschweben; und so versucht er schon hier gewissermaßen eine Brücke zu schlagen zwischen instrumentaler und vokaler Kunst, oder vielmehr auszusprechen, daß ihm die Musik ohne Worte zum musikalischen Ausdrucke dessen, was ihn zum Schaffen treibt, völlig genügt, daß sie ihm dasselbe ausdrückt.

Mit diesem Werke aber tritt, wenigstens was die Publikation betrifft, jene Pause ein, welche wir bereits in der biographischen Skizze erwähnten. Jene Erstlingswerke hatten, wie bekannt, die mannigfachsten Beurtheilungen hervorgerufen; wenn solche auch im Ganzen einen genial begabten Künstler nicht beirren werden, so war es doch ein Zeichen seiner wahrhaften Künstlernatur, daß die ihm gegebenen Winke, soweit sie das Richtige trafen, nicht verloren

waren. Es beginnt die Zeit strengster Arbeit, gewissenhafter Selbstkritik, unablässigen Studiums großer Muster; man sieht ihn in dem eigenen Schaffen von jetzt an bestrebt, Maß zu halten, dem Allgemeingültigen sich anzunähern und aller Subjektivität Herr zu werden; Klarheit und Bestimmtheit der Erfindung, klarer Entwurf und Ausgestaltung der Form, Sorgfalt der Ausarbeitung und genaues Abwägen der Wirkung wird jetzt wesentlich gestaltendes Princip, und zwar in den ersten Erscheinungen der neuen Epoche stellenweise so entschieden, daß zuweilen die Thätigkeit des Verstandes vor der künstlerischen Phantasie vorzuwalten scheint, und zuweilen eine gewisse Herbigkeit der Wirkung vor dem reinen Genusse überwunden werden muß. War es ja doch naturgemäß, daß die bewußte Reaktion gegen das naive Hinausstürmen der ersten Jugendzeit sich fühlbar machte; und darin war es begründet, daß uns der Komponist in Op. 11 scheinbar wie ein ganz anderer entgegentrat. Er war in Wirklichkeit derselbe geblieben. Brahms' geniale Natur ist zu kräftig, um nicht immer wieder durchzudringen, und je weiter er vordringt, desto edler und schöner, durch bewußte Maßhaltung geläutert, tritt seine Individualität hervor. Es ist daher unmöglich, noch einmal eine Periode statuiren zu wollen, und man wird auch bei einem Künstler, der in der Vollkraft seines Schaffens steht und uns vielleicht noch Ungeahntes bringt, davon abstehen, den Höhepunkt dieses Schaffens schon jetzt willkürlich bezeichnen zu wollen.

Es ist von Interesse und wohl nicht zufällig, daß die ersten veröffentlichten Werke nach jener längeren Unterbrechung gleich die vollen Mittel des Orchesters und des Chores in Anspruch nehmen. Ein Orchesterwerk in weiten Dimensionen, aber in der alten, behaglichen und doch ehrwürdigen Form der Serenade, wie sie Mozart und Beethoven noch anwandten, macht den Anfang: die Serenade in D für großes Orchester (Op. 11), etwa 1859 entstanden, 1861 erschienen. Der Grundzug dieses Werkes ist Einfachheit, Zartheit, schlichter Wohllaut; wie der Name sagt, soll durch anmuthig heitere, jeder Leidenschaftlichkeit fremde Töne das Gemüth erfreut und gefesselt werden. Schon dieses Werk mag zeigen, wie strenge Selbstprüfung die Ursprünglichkeit der Erfindung in nichts zurückgedrängt, aber sie geläutert hat. Von bezauberndem Reize in all seiner Einfachheit ist der erste Satz; nur konnte die Durchführungspartie die Spur der Gedankenarbeit nicht ganz verwischen. Einzelne

Brahms eigenthümliche Züge sind schon hier zu bemerken; so wenn er in der Wiederholung des Themas die kleine Septime (gleichsam an die natürliche Tonfolge erinnernd) hinein klingen läßt und mit ihr die Tonart der Unterdominante; sehr oft hat er durch dieses Mittel überraschende Wirkungen erzielt. Auch in der Gestaltung der außerhalb der eigentlichen Entwickelung stehenden Coda zeigt er sich schon hier und oft in neuen unerwarteten Kombinationen eigenthümlich und schöpferisch; wie in Nebelduft verschwinden hier die zarten uns vorgeführten Gebilde. Noch höher stellen wir das erste Scherzo mit seinem Trio, ein Juwel schöner Melodik und feiner Detailarbeit, wie die neuere Kunst wenig ähnliche aufzuweisen hat; und so dürfen wir auch die übrigen Sätze, unter denen das zweite Scherzo stark an Beethoven anklingt, ohne Frage dem zartesten und kunstvollsten, was wir in dieser Gattung haben, beizählen. Eine imponirende symphonische Wirkung ist weder zu erwarten noch beabsichtigt; in der rechten Umgebung aber muß das auch mit feiner Kenntnis instrumentirte Werk unfehlbar seinen Eindruck machen. Von gleicher schlichter Anmuth, formell noch abgerundeter und in den Motiven noch blühender und reizvoller ist die zweite Serenade in A (Op. 16), für kleines Orchester (ohne Violinen) in fünf Sätzen geschrieben. Man glaubt hier — wie auch sonst wohl bei Brahms — die Schubert'sche Muse wieder erweckt zu sehen, nur freilich ausgestattet mit jener Maßhaltung, die wir in den größeren Arbeiten des von übersprudelndem Schaffensdrange getriebenen Wiener Meisters so manchesmal vermissen. Die Fülle der Melodik in diesem Werke zeigt sich, wie in allen Sätzen, so besonders in dem letzten Satze, der uns zuerst in lustigen Taumel versetzt, im zweiten Thema aber, da wir ausruhen, wie warmer Frühlingshauch anweht. Ein zart träumendes Sehnen hat er im Adagio glücklich auszudrücken vermocht. Leider sind die beiden Serenaden auch jetzt noch viel weniger bekannt, als sie verdienen.

Diesen beiden, wenn man will in leichterem Stile geschriebenen Arbeiten tritt ein ganz anders geartetes Werk zur Seite, welches wir der Konception der Motive nach geneigt wären in eine frühere Zeit zu versetzen, welches aber die schöne Rundung und Gruppirung der Sätze und ihrer Abschnitte und der durch keine gewagten Schritte gestörte, unaufhaltsame Fluß der Empfindung der neuen Zeit zuweist — das Klavierkoncert in D-moll (Op. 15). Hier waltet

freilich ein, von dem sonnig-heiteren Charakter der Serenaden ganz verschiedener Geist. In großem Stile angelegt, ist das Werk von leidenschaftlich düsterem Zuge beherrscht, der sich schon in dem unheimlich wilden Anfange ankündigt, wo das heftig einsetzende Thema uns gleich in den ersten Takten in entlegene Tonarten hinwegführt; in schöner, fast dramatischer Entwickelung werden wir dann durch Erregung, unruhige Hast, tiefe Klage zu Beruhigung und Hoffnung hingeführt, wo denn der Komponist wieder allen Zauber des Wohlklangs zum Ausdrucke tiefer Empfindung ausbreitet. Noch mehr weiß er uns durch das wunderbare Adagio mit seiner lichtvollen Melodik und seinen, man möchte sagen, schmelzenden Harmonien zu erwärmen, durch das kräftig gedrungene Finale zu erheben. Zwei Bemerkungen sind es, welche noch an dieses in der neueren Konzertlitteratur ganz einzig dastehende Werk sich anschließen; erstlich daß es bei allem Glanze und aller Schwierigkeit der Klaviertechnik doch nie das Hervorkehren der Virtuosität ist, welches als maßgebend auftritt, daß das Klavier nie bloß leere Klavierpassagen durchführt, welche nur um ihrer selbst willen da sind, sondern als Theil des Ganzen mit dem Orchester sich in die grundlegenden Gedanken theilt. Zweitens aber tritt in den Modulationen ein ganz deutlicher Anklang an die dem Beethovenverehrer so besonders liebe spät-Beethoven'sche Periode hervor, jener Ton eindringlicher Innigkeit und Wärme, welchen Brahms in allen seinen späteren Werken mit so besonderem Eindrucke anzustimmen weiß. Wer ihn verstehen, nach seinen Mustern forschen will, wird sich von der Überzeugung durchdringen müssen, daß er keinen der früheren Meister so ganz in sein Wesen aufgenommen hat, wie Beethoven.

Wir haben mit den Instrumentalwerken der zweiten Epoche begonnen und setzen unseren Gang durch dieselben fort, indem wir zunächst die Arbeiten für mehrstimmige Kammermusik erwähnen. Zu weiterer Reife und Selbständigkeit fortgeschritten erblicken wir ihn in den beiden Sextetten für Streichinstrumente (Op. 18 B-dur, Op. 36 G-dur); unaufhaltsam bricht hier die schöne Individualität durch die strenge Maßhaltung in der formellen Gestaltung durch. Mit edeler Würde — wir sagen wieder anstandslos, Beethoven vergleichbar — setzt das Thema des ersten Sextetts ein; in vollem reinem Wohlklange, in hübschen Kontrasten entwickelt sich der Satz und bringt ein zweites Thema in weiten melodischen Schritten von so idealem Schwunge,

so siegesfreudiger Zuversicht, daß man sich willenlos dem Reize desselben hingiebt. Wir wollen auch hier des Durchführungsabschnittes besonders gedenken, in welchem wir ebenfalls eine gesteigerte Reife gewahren. Diese Abschnitte, bei Mozart bekanntlich meist noch schlicht und kurz behandelt, sind seit Beethoven der Tummelplatz für sinnvolle thematische Arbeit, Verflechtung und Verarbeitung der Hauptmotive und ihrer Bestandtheile. Aber gerade Beethoven hatte diese Abschnitte keineswegs nur als Proben der Kunst behandelt, sondern als Entwickelung der ganzen in dem Werke dargestellten Seelenbewegung, und besonders in den größeren der Symphonien (man denke an die Eroica) tritt hier aus dem Zusammen- und Gegeneinanderarbeiten der Motive eine organische Steigerung bis zu einem Höhepunkte des Ausdrucks oder des Konflikts ein, aus welcher dann langsam die Lösung erfolgt und zum Hauptsatze zurückgeleitet wird. Brahms folgt hier durchaus dem von Beethoven aufgestellten Muster; man sieht wie bewußt er strebt und ringt, an diesen Stellen das was er ausdrücken will, in Übereinstimmung mit den Gesetzen der Schönheit und des Ebenmaßes auszudrücken. Dies ist ihm in dem B-dur-Sextett trefflich gelungen, während man auch in dem zweiten den plötzlich daherbrausenden Sturm, welcher über das sonnige Gestade fährt, bald wieder vergißt. Wir könnten weitläufig sein, um in diesen beiden Werken die Stellen auszuziehen, in welchen des Komponisten Eigenart deutlich und eindringlich zu uns spricht. Wer kann sich dem Eindrucke des ergreifend warmen Tones entziehen, der in der Coda des ersten Satzes des B-dur-Sextetts angeschlagen wird, und begeisterte Hingabe an das vorgestellte Ideal so eindringlich zum Ausdrucke bringt! Erschließt sich dieser Satz dem unbefangenen Hörer sofort, so verlangt der des G-dur-Sextetts, welches später hervorgetreten ist, ein liebevolleres Eingehen, welches sich aber dann der feinen und sinnigen Detailarbeit in hohem Grade erfreuen wird. Der von Brahms oft angewandte, rasche Wechsel der Tonarten, der uns hier schon im dritten Takte nach Es, nicht lange später nach H führt, um das immer wiederkehrende G uns, symbolisch ausgedrückt, als den heimatlichen Boden empfinden zu lassen, mag anfangs fremdartig berühren, wie ebenso die kurzen den Hauptsatz gestaltenden Motive in ihrer kunstvollen Verflechtung und Gegenüberstellung, bis dann im zweiten, gesangvollen Thema die Freude des Daseins über die

unbestimmten Einzeleindrücke siegt und fortreißt. Es ist der Tondichter, der hier spricht, der uns ein sinnendes, von Phantasiebildern angeregtes Gemüth zeigt, bestrebt, aus seiner Innerlichkeit sich aufzuraffen und in kräftigem Entschlusse in ein volles Leben sich zu wagen, wo denn freilich neue Unsicherheit und Unruhe nicht ausbleiben kann.

Wir wollen aber in solche Deutungsversuche, die immer bedenklich sind, nicht tiefer eingehen. Zu den langsamen Sätzen hat er in beiden Werken die ihm so beliebte Form der Variation gewählt, in beiden mit überraschender Originalität. In dem ersten ist es besonders das im ernsten Marschtempo einherschreitende, durch energische harmonische Fortschreitungen wirksame Thema, was uns fesselt; im zweiten außer dem in einfachen Quartengängen auftretenden Thema — wie denn Brahms' Melodik sich gern der einfachsten harmonischen Fortschreitungen bedient — besonders die letzte, aus der Moll- in die Durtonart hinüberführende Variation, welche nach weicher Klage und trübem Druck uns mit einer Fülle berauschenden Wohllautes umgiebt. Das Scherzo des ersten Sextetts überrascht durch glücklichen Ausdruck kecker übermüthiger Laune, und zeigt in seiner knappen Form, daß das Übermaß der früheren Epoche völlig überwunden ist. Von größerer Originalität ist der entsprechende Satz in dem zweiten Werk mit seinen verdrießlichen, eigensinnigen Motiven, aus denen ein derbes Walzerthema als Trio das Gemüth vergeblich aufzurütteln sucht. Die beiden Finales schließen die Werke zu poetischer Einheit ab; das des ersten, in seligster Anmuth und Ruhe sich ergehend, läßt sich in seinen schön gebauten Melodien, der ganzen Struktur der Rondoform und der Behandlung der Stimmen wiederum nur aus Beethoven'schem Vorbilde, wenn man denn ein solches suchen will, ableiten; das des letzten, kunstreich gestaltet, mit dem Ausdrucke bewußten Strebens und Wollens, zeigt unserem Gefühle nach entschiedener die Spuren der Gedankenarbeit.

Wir dürfen in die übrigen Werke des Raumes wegen nicht ausführlich eingehen, und heben nur hervor, was uns als unserem Meister eigenthümlich erscheint. Wir erwähnen die drei **Quartette** für Klavier und Streichinstrumente, deren erstes (Op. 25, G-moll) in seinem ersten Satze wieder eine, fast möchte man sagen zu große Fülle melodischen Gehaltes, dabei eine wunderbare Kunst thema-

tischer Verarbeitung zeigt, den Höhepunkt melodischen Reizes aber in dem Intermezzo mit dem Trio erreicht. Man hört Brahms, bei dem Gedanke und Phantasie ja immer in lebendigem Vereine arbeiten, oft als schwer verständlich bezeichnen; wer das besonders betont, muß doch Stücke, wie dieses Quartett und besonders seine Mittelsätze gar nicht kennen. Und wen wird die Genialität des Rondo alla Zingarese mit dem kecken dreitaktigen Rhythmus nicht ergreifen? Das erfindet kein Gewöhnlicher, hier erkennt man den Meister, der die nationale Weise an ihrem Urquell belauscht hat und wiedergiebt. Als langsamer Satz wird in diesen und den folgenden Werken nicht mehr die Variation, sondern wieder das auf liedmäßig geformter Melodie aufgebaute Adagio verwendet. Dem trüben, stellenweise klagenden Grundzuge des ersten Quartetts tritt das zweite Quartett in A (Op. 26) durch mehr freundlichen, heiteren, im Schlußsatze ausgelassen fröhlichen Charakter gegenüber. Auch hier überrascht der Reichthum melodischer Erfindung; man beachte, wie hier geschieht, was O. Jahn an Mozart rühmte, wie an der Stelle wo man den Schluß erwartet, plötzlich ein neues selbständiges Motiv von unnachahmlicher Anmuth hervortritt. Die Ausarbeitung überragt an Feinheit und Eleganz das erste Quartett; namentlich ist dies hinsichtlich der Instrumentirung der Fall, in welcher in dem ersten vielleicht eine zu große Tonfülle, ein zu starker Anklang an orchestermäßige Behandlung bemerkt wird. Das dritte Quartett (C-moll Op. 60), der Konception nach wohl ziemlich gleichzeitig mit jenen, doch erst in den letzten Jahren veröffentlicht, erhebt sich wieder zu tragischem Pathos und läßt in Erfindung und technischer Behandlung wesentlich gesteigerte Reife erkennen. Der tief gedrückte, dunkle Ton, mit schmerzlicher Klage, mit wühlender Leidenschaft gemischt, im ersten Satze zeigt den Seelenmaler, der über die Mittel seiner Kunst unbedingt verfügt. Im Adagio umfängt uns einmal die selige Träumerei der romantischen Welt, aus der uns die rastlose Bewegung des letztes Satzes ohne Erbarmen wieder zurückruft.

Diesen Werken der Kammermusik gesellt sich weiter das Trio für Klavier, Violine und Horn (Es-dur Op. 40) und die Sonate für Klavier und Violoncell (E-moll Op. 38). In dem ersten, welches durch glückliche Verwendung einer seltenen Kombination von Instrumenten interessirt, und worin er den vollen schönen Klang

des Waldhorns wieder zu Ehren bringt, versucht er im ersten Satze eine neue Form in dem Wechsel eines träumerisch sinnenden und eines bewegten, lebhafteres Aufraffen darstellenden Theiles. Auch darin ist Beethoven vorangegangen; man denke an die Sonate Op. 54. In der Sonate bietet namentlich der fugirte letzte Satz in der Verbindung dreier Themen ein Meisterstück kontrapunktischer Kunst, welche aber auch hier der musikalischen Phantasie keinen Eintrag thut.

Den Höhepunkt dieser Thätigkeit für Kammermusik hat Brahms in dem Quintett für Klavier und Streichinstrumente in F-moll (Op. 34) erreicht, welches unserer Meinung nach alle ähnlichen Erscheinungen der neueren Zeit, das herrliche Schumann'sche Quintett nicht ausgenommen, an Bedeutung überragt. Großartig angelegt, von hoch-pathetischem Ausdrucke, von reicher Erfindung und Phantasie, läßt dasselbe ebenso treffend den Ton stolzer Leidenschaft und Energie erklingen, wie es wiederum, namentlich in dem Adagio, durch die unvergleichliche Innigkeit und Wärme des Tones die Weise des „spätern" Beethoven uns nahe bringt. Namentlich aber ist die Kühnheit und der edle Schwung der Motive des ersten Satzes (der wiederum in seiner weiten Ausdehnung das voll entwickelte dritte Thema bringt) durch nichts in moderner Musik überboten, Durchführung, Rückgang zum Thema und Schluß meisterhaft. Das Scherzo, in seiner Verbindung verschiedener kleiner Sätze ganz von der hergebrachten Form abweichend, überrascht ebenso durch den Reichthum der Motive; Unruhe, Heftigkeit, stolze Siegesgewißheit erfüllen abwechselnd den ringenden Geist. Das Finale, durch einen von erregter Spannung erfüllten langsamen Satz eingeleitet, leidet vielleicht etwas an der Fülle des Stoffes und wird weniger rasch, wie die früheren, dem Verständnisse sich öffnen. — Brahms hat dieses Werk zugleich als Sonate für zwei Klaviere herausgegeben.

Ebenbürtig, und doch in mancher Hinsicht wieder ganz eigenartig treten diesen Werken drei Streichquartette zur Seite, die beiden ersten (C-moll und A-moll Op. 51) schon vor einer größeren Reihe von Jahren, das dritte (B-dur Op. 67) erst in den letzten Jahren herausgegeben. Das Streichquartett gilt ja mit Recht als die Blüthe der reinen Instrumentalmusik; hier wird nicht durch Massen Wirkung erzielt, und so erhalten wohl ausgeprägte Motive

ergiebige Gelegenheit, in kunstvollem Wechsel zwischen wenigen abgegrenzten Individualitäten ihren Gehalt zu offenbaren, und feinerer Technik wird reiche Gelegenheit geboten, sich geltend zu machen. Dem großen Muster, welches hier namentlich Beethoven aufgestellt hat, schließt sich Brahms als würdiger Kämpfer an, und offenbart seine melodische Fülle, seine ungemeine Kunst der Modulation und des Satzbaues in wiederum ganz neuer Weise. Gleich das erste ist wieder ein reich ausgestattetes Stimmungsbild; unmuthiges Verzagen, leidenschaftliches Aufwallen durch alle Nüancen hindurch bis zu finsterer Entschlossenheit in der Coda zeigt der erste Satz; sehnsüchtige Rückerinnerung, gepaart mit tief lastendem Drucke die wunderbare Romanze; eine langsame, zagende Erhebung, welche nur von fern den Hoffnungsstern erblickt, der dritte mit seinem ganz die Individualität des Künstlers zeigenden F-dur-Trio; neues kräftiges Ringen der etwas knapper gestaltete letzte Satz. Dem männlich ernsten, düstern Ringen dieses eigenthümlichen Tongemäldes tritt in dem A-moll-Quartette weiblich weiche, schmerzliche Klage und Bitte gegenüber, welche im ersten Satze in dem einfachen, doch kunstvoll verarbeiteten Hauptthema und dem rührend bittenden zweiten tief gesättigten Ausdruck erhält. Hoffnung mit Resignation wechselnd ergießt sich in dem gesangvollen Adagio, ernste Sammlung, unterbrochen durch lebhaft pulsirendes Leben eines Zwischensatzes, im Scherzo, markige Kraft und neu errungene Zuversicht im letzten; so daß für den mit Liebe eingehenden die vier Sätze sich zu deutlicher poetischer Einheit zusammenschließen. Dasselbe wird man auch in dem letzten Quartette verfolgen können, welches eine mehr helle und heitere Grundstimmung zeigt, reich an Phantasie, an feinen Zügen der Detailarbeit ist, freilich auch die Spuren klügelnder Gedankenarbeit nicht ganz verwischt hat. Hier überrascht in rhythmischer Hinsicht die Verbindung verschiedener Taktarten im ersten Satze. Das Adagio ist wieder ganz Wohllaut und Schwärmerei; die Tanzrhythmen des dritten Satzes muthen fremdartig, phantastisch an; die überaus reizenden, kunstreichen Variationen, welche die Stelle des letzten Satzes vertreten, und deren Thema in seinem kurzen Verlaufe ein Meisterstück der Konception und Modulation ist, führt uns ganz auf den Boden friedlichen Empfindens zurück.

Noch ein sehr liebenswürdiges Werk für Kammermusik haben uns die letzten Jahre gebracht, eine Sonate für Klavier und

Geige in G (Op. 78). In dem breiten 6/4 Takte wiegen uns die sanften, edeln Motive des ersten Satzes in eine selige Behaglichkeit ein, einen Zustand ruhigen hoffnungsvollen Glückes ohne irgendwelche Trübung. Ernstere Töne bringt das Adagio; und der letzte Satz, in welchem bedeutungsvoll das Thema eines früher komponirten Liedes verwendet wird (des Regenliedes Op. 59), scheint sagen zu wollen, daß jener Zustand des Friedens nicht mehr ist, daß er nur in der Rückerinnerung existirt, daß von demselben Abschied genommen werden und ernstere Bestrebungen, idealere Hoffnungen zu verfolgen sind.

So sind wir zu den letzten und größten Kompositionen von Brahms auf dem instrumentalen Gebiete gelangt, den Orchesterkompositionen, zu denen er sich schon durch die Serenaden den Weg gebahnt, aber erst in den letzten Jahren sich zurück gewandt hat. Ein originelles und feinsinniges Werk macht hier den Anfang, die Variationen für Orchester über ein Thema von J. Haydn (Op. 56), das Andante aus einem Divertimento für Blasinstrumente; geschrieben sind sie im Sommer 1873 zu Tutzing am Starnberger See, am 2. November desselben Jahres in Wien zuerst aufgeführt. Variationen für Orchester haben bekanntlich auch Haydn und Beethoven geschrieben; daß sie für sich auftreten, mag zum ersten Male geschehen. Vermuthlich wurde Brahms durch den eigenthümlichen fünftaktigen Rhythmus des auch sonst anmuthigen Themas angezogen. Seiner bereits geschilderten Methode entsprechend, bietet jede Variation für sich ein selbständiges Stimmungsbild, wobei die Farben des Orchesters trefflich benutzt werden. Der häufige Gebrauch der Molltonart ist charakteristisch; außer anderen, seinen technischen Zügen interessirt namentlich der ausführliche Schlußsatz mit der immer wiederkehrenden Baßfigur, welche dann auch von anderen Instrumenten aufgenommen wird und zu der die üppigste Mannigfaltigkeit von Motiven und Figuren sich gesellt, bis in unaufhaltsamem, feierlichem Zuge, in welchem Triangel und Piccolflöte in ganz eigenthümlicher Weise den Glanz erhöhen, das Stück ausklingt.

Durch die beiden großen Symphonien, durch welche er langjährige Hoffnungen seiner Verehrer in glänzender Weise erfüllte, hat sich Brahms nun ganz auf den Boden der Beethoven'schen Kunst gestellt; er hat gezeigt, daß es nicht gelte, die Form zu zerbrechen,

was auch Beethoven nicht gewollt — ihm genügte, trotz neunter Symphonie, auch später noch die reine Instrumentalform —, sondern sie mit selbständigem Geiste zu erfüllen. Diesen aber zu verstehen und ihn nachzufühlen, wird es liebevollen Studiums der Werke bedürfen, was nun einmal der wahre Künstler niemandem erläßt.

Die erste Symphonie Op. 68 C-moll schlägt einen hochpathetischen Ton an. Während Brahms sonst einfach und klar beginnt und erst im Verlaufe schwierigere Probleme löst, empfängt er uns hier mit schrillen Dissonanzenfolgen, dem Bilde einer aufgeregten Seele, die nach mühsamer Beruhigung in ein Leeres blickt und sich nur zagend an einen dennoch zu fassenden Entschluß gewöhnt. Hier tritt zuerst im Einleitungssatze langsam, dann als herrschend im Allegro ein kurzes, wesentlich harmonisches Thema ein, auf den ersten Anblick ungewöhnlich schlicht, und doch wenn man sieht wie es überall treibend, gestaltend eingreift, in seiner tiefen Bedeutung deutlich und sich energisch einprägend. Noch mehr wird man überrascht, wenn man in dem hoffend sich hebenden zweiten Thema mit seinen chromatischen Schritten ein Motiv wiedererkennt, welches dem Hauptthema schon einleitend vorangegangen war und dasselbe im Baß begleitet; und da letzteres bei dem zweiten Thema ebenfalls in der unteren Stimme begleitend auftritt und dann mit dem anderen wechselt, so blickt man hier, bei der Mannigfaltigkeit der Ausführung und psychischen Entwickelung, in eine Einfachheit der Konception und der gestaltenden Momente, die geradezu in Erstaunen setzt. Ganz organisch und mit wunderbarer Kunst ist hier die Durchführung gestaltet, der Rückgang zum Anfange gewaltig und groß, der Schluß zu immer gesteigerter Kraft sich hebend; man fühlt unwillkürlich, daß bei allem Unmuthe, den ein widerwärtiges Geschick erregen mag, ein fester Wille hier waltet. Daß in diesem Satze von der chromatischen Tonfolge und den auf sie gebauten Harmonien reichlich Gebrauch gemacht wird, ist erklärlich, und zeigt, daß Brahms bei aller künstlerischen Strenge die in dem Tonmaterial gebotenen Ausdrucksmittel da verwendet, wo sie passen. Umkehrungen und Verdoppelungen der Notenwerthe des Themas treten wiederholt ungesucht ein. Von dem Zauber der Romantik erfüllt ist das einfach beginnende, doch von innigster Empfindung durchwehte, gesangvolle Adagio; hier sind die Farben des spätbeethoven'schen Stiles meister-

haft verwendet. Diesem, ganz wie in Erinnerung versunkenen Satze tritt die naive Anmuth eines Allegretto gegenüber, in welchem wieder die Variirung des Themas durch einfache Umkehrung überrascht. Den letzten Satz, den Höhepunkt des Werkes, leitet ein gewichtvolles Adagio von hochtragischem Ausdrucke ein; nach langer Spannung setzt das Horn mit der großem Terz entscheidend ein, deutet die Lösung des Konflikts an, und nun tritt in wahrhaft grandiosem Thema das Allegro ein; von allem Glanze des Orchesters ist dieser Schlußsatz getragen, der nach allen Kämpfen, Zweifeln, Hoffnungen die Siegesstimmung malt und wie ein Triumphzug vorüberschreitet.

Zu dieser, mit Recht heroisch zu nennenden Symphonie verhält sich die zweite Op. 73, D-dur, wie eine anmuthig gewobene Märchenerzählung zu einem großen Epos. Alles athmet hier heiteres und frohes Behagen, ein befriedigtes Dasein ohne Kämpfe und Mißklänge, wenn auch nicht ohne Wünsche und Ahnungen. Frisch und froh klingt zu Anfang das Horn hinaus, fordert zum Genusse der schönen Zeit auf, so daß bald alles einstimmt und sich zu froher Lust, zu innigem Gesange vereinigt. Fremdartiger muthet das Adagio in H-dur an; eine kurze Vorbereitung, in melodischem Motiv des Violoncells enthalten; ferne, ahnungsvolle Rufe des Bläserchors, denen die Kantilene zagend, immer wieder beginnend, zu lauschen scheint; wir glauben, der Tondichter hat hier ein Schwanken und Zagen einer fremdartigen Erscheinung gegenüber, welche dennoch unwiderstehlich lockt und ruft, in diesem ganz eigenthümlichen Satze, der in seinen schönen Klangwirkungen, in seinem rhythmischen Wechsel ganz von Märchenduft durchweht ist, absichtlich darstellen wollen. Zum vollen Leben wendet sich von der traumhaften Vision das Gemüth zurück, ein heiteres ländliches Walzerthema zieht dasselbe an, erregt freilich einen momentanen Aufruhr und Widerstreit der Gefühle in den beiden, freie Variationen des Themas enthaltenden Zwischensätzen; noch ist das Herz befangen und nicht frei, um sich ganz hinzugeben. Das geschieht erst in dem glänzenden letzten Satze, der wieder an dem vollen Jubel eines bewegten Lebens theilnehmen läßt.

In diesen beiden bisher größten Instrumentalwerken unseres Künstlers würde man nach der technischen Seite hin gewiß noch reichen Stoff finden, die Kunst Brahms' zu studiren. Uns durfte es hier

nur darauf ankommen, den Eindruck derselben, so kurz es eben ging, wiederzugeben. Als Orchesterwerk in größerem Stile schließt sich noch das Violinkoncert (Op. 77) an, nicht bloß der Tonart, sondern auch der Grundstimmung nach mit der zweiten Symphonie verwandt. Wiewohl die Solovioline alle Seiten schwierigster Technik zur Entfaltung bringt, dient sie doch neben diesem mehr äußerlichen Momente wesentlich der Darstellung einer poetischen Intention. Das Werk ist eben für Joachim geschrieben.

Dem Schaffen für größere Kombinationen von Instrumenten geht die Produktion für das eigene Hauptinstrument, das Klavier, zur Seite, jedoch nicht in dem Umfange, wie man nach dem ersten Auftreten hätte erwarten sollen. Sonaten für Klavier hat Brahms seit den dreien der ersten Epoche nicht mehr geschrieben; dagegen pflegt er mit Vorliebe die kleinen Formen der Variation und des einzelnen Klavierstücks unter verschiedenen Bezeichnungen. Wir haben schon der besonderen Stellung gedacht, welche er der Variation durch selbständige Erfindung auf dem Grunde der durch die Harmonie gegebenen Grundlage und durch Gruppirung und innere Beziehung der einzelnen Stücke zu einander gegeben, und wie er sie so zum Ausdrucke einheitlicher künstlerischer Intention gemacht hat. So sind die beiden Hefte, die als Op. 21 erschienen sind (Variationen über ein eigenes und über ein ungarisches Thema) ganz eigenartige Werke: erstere durch das entzückend schöne und warme Kolorit Brahms'scher Harmonik, letztere durch den Wechsel des $^3/_4$ und $^4/_4$ Taktes im Thema; während auch bei dem ausdrucksvollen, in Wohllaut schwelgenden Thema der ersten durch rhythmische Abweichung (4 und 5 Takte) der Ausdruck gehoben wird. An diese Eigenthümlichkeiten wird sich jetzt kein sinniger Hörer stoßen und versuchen, was gerade durch seine Eigenthümlichkeit interessirt und wirkt, nach alltäglichem Maßstabe zu messen. Eine Probe kontrapunktischer Meisterschaft giebt Brahms in der fünften Variation des ersten Heftes, welche als Kanon in Gegenbewegung gestaltet ist. In dem zweiten wirkt der sofortige Übergang nach dem Thema in die Molltonart überraschend, mehr noch die glückliche Beibehaltung des fremdartigen, sagen wir also ungarischen Kolorits.

Höher stehen die Variationen über ein Händel'sches Thema (Op. 24); wir haben sie irgendwo als chef d'oeuvre der neueren Klaviermusik bezeichnet gelesen, und wüßten dagegen nichts begrün-

detes einzuwenden. Die überaus reiche Fülle der Erfindung in den einzelnen Nummern (es sind ihrer 25) wird gekrönt durch einen genialen, doch frei behandelten Fugensatz, dessen Thema frei aus dem Händel'schen erwächst; an Mannigfaltigkeit und Glanz steht diesem Satze kaum etwas neueres gleich. In anderer Weise anmuthend, gleichfalls hoch vollendet sind die vierhändigen Variationen über ein Thema von R. Schumann (Op. 23) — jenes Thema, von welchem der Meister in seinen letzten Phantasien geglaubt, es sei ihm von Fr. Schubert gebracht. Niemand wird sich beim Durchspielen der Variationen, im Bewußtsein dieses Faktums, der tiefen Rührung erwehren können, welche dieses pietätvolle Opfer für den so hoch verehrten Meister einflößt. Die Variationenform dient hier reinster und edelster Poesie, die uns in dem ganzen Werke umfängt, besonders aber an jener Stelle, wo dem Gefühle tiefer Leere über einen unersetzlichen Verlust (Variation 4) ein edler, idealer Aufschwung folgt, die frohe Hoffnung, daß neues Leben aus der Asche erblühen werde. Tiefe Wirkung erzeugt auch der Trauermarsch am Schlusse, dem sich das Thema schön gesellt.

Und diese Arbeiten sind noch immer nur engen Kreisen bekannt!

Das letzte Variationenwerk von Brahms für Klavier, die Variationen über ein Thema von Paganini in zwei selbständigen Heften, Op. 35 (er spielte sie in Wien Anf. 1867) ist, was die äußeren Mittel anbetrifft, das großartigste und prächtigste; wie der andere Titel „Studien für Pianoforte" sagt, soll dasselbe gleichzeitig instruktivem Zwecke dienen, und in der That wird dasselbe nur durch Spieler von eminentester Technik bewältigt werden können. Die Bereicherung, welche die Klaviertechnik durch Brahms erfahren hat, und welche genauer zu verfolgen unserer Absicht fernliegt, tritt hier an einem leuchtenden Beispiele vor Augen; die weitgriffigen Passagen und harmonischen Gänge, die Verbindung verschiedenartiger Bewegungen, das kunstvolle Verbergen der Melodie in bewegtem Figurenwerk, die Übertragung der Polyphonie aufs Klavier — Hauptzüge der Brahms'schen Technik — bringen auch hier neue überraschende Wirkungen hervor, während man zugleich innerlich berührt und fortgerissen wird von den bald phantastisch schweifenden, bald tief melodischen Gebilden, welche hier ein seltsam einfaches Thema hervorbringt, und welche durchweg von tiefem Ernst, von machtvoller Energie durchdrungen sind.

Diesen großen, ja staunenswerthen Arbeiten läßt er dann zunächst, wie zur Erholung, eine Reihe leichterer folgen, in denen seine melodiereiche Phantasie nur noch heller leuchtet. Wer liebt nicht die vierhändigen Walzer (Op. 39)? Welche Fülle unerschöpflicher, reinster Melodik, welche Kunst der harmonischen Struktur, welche geistvolle Verwendung dieser kleinen unscheinbaren Form zu den anmuthigsten Wirkungen, bald weich, träumerisch, bald stolz und keck, jetzt wild phantastisch, dann auch wieder ernst und melancholisch. Hier spricht ein Herrscher im Reiche der Melodie; wir können ein anderswo gebrauchtes Wort auf sie anwenden: wer an diesen Blüthen theilnahmlos vorübergeht, ist wohl für Musik überhaupt nicht geschaffen.

Noch populärer sind die „Ungarischen Tänze" geworden, nationale Melodien ungarischer Komponisten, welche hier in dem Gewande moderner Klaviertechnik von dem Meister und Kenner des Instruments vor uns treten und ihren phantastischen Zauber entfalten*). Es hat sich an dieselben eine sehr müßige Kontroverse über die Autorschaft, ja sogar ein Angriff gegen den Komponisten geknüpft; die ihn aussprachen, haben nicht gesehen oder nicht sehen wollen, daß das Werk keine Opuszahl trägt und es auf dem Titel ausdrücklich heißt: gesetzt von J. Brahms. Den beiden, bereits früher erschienenen Heften haben sich jüngst zwei weitere angeschlossen, welche wiederum einen wunderbaren Reichthum an Originalität und Kunst offenbaren. Die früheren hat er, außer für Klavier, auch für Orchester bearbeitet.

In neuerer Zeit ist er zur Klavierkomposition in etwas größerem Stile zurückgekehrt. Die 8 „Klavierstücke" (Op. 76) zeigen alle Züge seines Stils sowohl in Hinsicht auf Erfindung als Ausarbeitung in voller Prägnanz. Unter ihnen werden mehrere durch Einfachheit und ungekünstelte warme Empfindung unmittelbar dem Ohre und dem Gemüthe sich nähern und einprägen; es sind die als Intermezzi bezeichneten, unter denen besonders Nr. 3 allen Zauber moderner Harmonik entfaltet. Die übrigen, als Capriccio's bezeichneten machen es dem Spieler und Hörer schwerer, sind aber der Erfindung nach bedeutender, wie er denn auch in ihnen seine rhythmische

*) Die Komponisten der Original-Melodien findet man in der Allgemeinen Musik. Ztg. von 1874, S. 348 aufgezeichnet.

und kontrapunktische Kunst, die er spielend beherrscht, in Umkehrungen der Themen und Figuren, Verdoppelung ihrer Notenwerthe, und Verbindung verschiedenartiger rhythmischer Bewegung spielen läßt. Für das beste Stück der Sammlung halten wir das zweite in H-moll. Die beiden jüngst erschienenen Rhapsodien für Klavier (Op. 79) möchte man kaum schon jetzt abschließend beurtheilen. Die Bezeichnung läßt eine freiere, balladenartige Gestaltung erwarten, und die Mannigfaltigkeit der Motive bestätigt das; aber von Regellosigkeit ist keine Spur, die Form ist streng und fest entwickelt. Grundzug ist herbe Strenge, in der zweiten (G-moll) ein beinahe finsterer Ernst; nach Erfindung und Ausführung sind beide hochbedeutsame Stücke.

Wir haben mehrfach der auch in den instrumentalen Kompositionen zur Geltung kommenden kontrapunktischen Kunst gedacht und müssen hier noch einer kurzen Arbeit erwähnen, welche, wenig bekannt geworden, vielleicht das glänzendste Beispiel ist, wie er strengsten Stil mit wärmster Empfindung zu paaren weiß: der Orgelfuge in Ces-moll, welche er im Jahrgang 1864 der Allgemeinen Mus. Zeitung (Nr. 29) als Beilage veröffentlicht hat. Ein einfaches Thema wird in der zweiten Stimme (als Gefährte) sofort umgekehrt; dasselbe geschieht mit den begleitenden Stimmen und einem später hinzutretenden chromatischen Thema, und so wird bei strengster Technik, indem eine still gefaßte Stimmung zu intensivem Ausdrucke gelangt, ein kleines Kunstwerk geschaffen, welches keinen Augenblick im Zweifel läßt, daß der Komponist alle derartigen Aufgaben spielend bewältigen wird. Das sollte er denn als Gesangskomponist vorzugsweise darthun.

Die Erwartung Schumann's, daß dem jungen Künstler, wenn ihm die großen Massen des Chores zur Verfügung stehen werden, noch große Lorbeeren winken werden, hat sich, wie man jetzt denn doch wohl sagen darf, in überreichlichem Maße erfüllt.

In eben jener Zeit, da er durch Studien und strenge Selbstprüfung gereift und geläutert wieder hervortrat, beginnt auch seine Thätigkeit auf diesem Gebiete, und führt ihn in stufenweisem Fortschritt zur Höhe. Manche der früheren Arbeiten dürfen als Studienwerke, namentlich im geistlichen Stile, bezeichnet werden; sie zeigen ebenso sehr die Genialität wie den eisernen Willen, mit welchem er der für diesen Stil überlieferten strengen Formen sich bemächtigt und in allen Gebieten seiner Kunst die Herrschaft sich zu

sichern bestrebt ist. Sie zeigen, was oft nicht beachtet wird, daß seine größte Schöpfung auf diesem Gebiete, das deutsche Requiem, keineswegs ohne Vorstufen ist, sondern Schlußpunkt einer bewußten und naturgemäßen Entwickelung. Wir bemerken noch, daß diese kleineren geistlichen Kompositionen, so sehr sie die Bezeichnung als religiöse Musik verdienen, meist wohl nicht bestimmt sind, beim Gottesdienste gesungen zu werden, sondern nur den Ausdruck der durch den Text hervorgerufenen Empfindung in künstlerischer Form wiedergeben wollen.

In dieser Hinsicht zeichnet sich das kleine Ave Maria (Op. 12), für Frauenchor und Orchester, durch Anmuth der Erfindung, durch Milde und Wahrheit der Stimmung in hohem Grade aus; die fortwährenden Terzenfolgen, welche bei aller harmonischen Kunst doch den Eindruck des Natürlichen und Kunstlosen machen, scheinen einen idealisirten Volksgesang anzudeuten. Das Ganze ist ein rein empfundener Ausdruck demüthig vertrauensvoller Bitte, mit voller Hingebung des Gemüthes an ein Wesen, dem man sich nahe fühlt. Ernster und bedeutender ist der Begräbnisgesang (Op. 13) für Chor und Blasinstrumente, zu dem Texte: „Nun laßt uns den Leib begraben". Die einfach würdige Tonweise, der Ausdruck tiefen Schmerzes in der Begleitung, der Übergang zu Fassung und Hoffnung, alles mit einfachen Mitteln in edler Maßhaltung ausgedrückt, machen dieses Werk recht eigentlich zu einem Vorläufer des Requiems. In den Marienliedern (Op. 22), welche kaum noch als geistliche Kompositionen gelten können, wird eine Anzahl älterer deutscher Lieder, wie sie die legendarische Behandlung der Marienverehrung hervorbrachte, in ebenfalls alterthümlicher, an Eccard und seine Zeit erinnernder Weise vierstimmig behandelt. Die Weisen sind dem Ausdruck und Rhythmus der Worte möglichst angepaßt, die Erinnerung an moderne Melodie vermieden, die harmonische Behandlung eine einfache und strenge, möglichst nur des Dreiklangs sich bedienende; doch bewegt sich innerhalb der sich selbst gesetzten Schranke der Komponist mit großer Kunst und Anmuth. Die Perle der Sammlung ist wohl „Maria's Kirchgang".

Das folgende hieher gehörige Stück, der 23. Psalm („Herr wie lange willst du mich so gar vergessen", Op. 27) für dreistimmigen Frauenchor mit Orgel, ist recht eigentlich als geistliche Musik aufzufassen; hier mag der Komponist vielleicht auch an eine mög-

liche Aufführung in der Kirche gedacht haben. Auch hier gewahren wir strenge Maßhaltung und völligen Verzicht auf die reichen Mittel, mit denen z. B. Mendelssohn die Komposition der Psalmen ausstattet; mit möglichster Einfachheit wird die Empfindung der in ihrer Verlassenheit und Hilfsbedürftigkeit bittenden Schar zum Ausdrucke gebracht. Neben der Strenge altkirchlicher Weise bricht doch auch hier der Ton inniger Wärme, der Brahms so entschieden charakterisirt, stellenweise hervor. Ganz auf den Wegen Bach'scher polyphoner Kunst begegnen wir ihm in den beiden Motetten für fünfstimmigen gemischten Chor a capella (Op. 29). Da trifft man auf alle die Künste der Fuge mit Umkehrung und Verlängerung des Themas, des Kanons und was dahin gehört; in der Erfindung gehaltvoller Motive aber, im Ausdruck der Worte und in der Modulation ist der Komponist ganz er selbst und man darf keineswegs von bloßer Nachahmung sprechen. Das entsprechende Urtheil fällen wir über das Geistliche Lied von P. Flemming (Op. 30 für vierstimmigen gemischten Chor mit Orgel oder Pianoforte, in welchem die Stimmen einen Doppelkanon durchführen, zu einer selbständigen, in sanften Gängen sich ergehenden Begleitung des Instruments, welche den Ausdruck inniger Zuversicht, der hier mit einfachen Mitteln hervorgebracht wird, hebt und verklärt. Zu noch größerer Strenge wendet er sich in den drei geistlichen Chören für Frauenstimmen ohne Begleitung (Op. 37), zu lateinischen Texten; fein und sauber ausgeführt, werden diese Chöre einen dem Palestrinastile etwas ähnlichen Eindruck machen; für Brahms' Schaffen dürfen wir sie als Studien im strengsten Stile bezeichnen. Wie sehr aber dieser Stil sein Streben reizt und beschäftigt, hat er noch in jüngster Zeit bethätigt durch die beiden Motetten Op. 74), welche wohl das kunstvollste sind, was er in diesem strengen Stile geleistet. Hier ist die Erfüllung alter Form mit neuem Geiste in bewunderungswürdiger Weise vollzogen.

Von diesen an Umfang weniger ausgedehnten Arbeiten wendet sich der Blick dem deutschen Requiem Op. 45) zu und muß bei demselben etwas länger verweilen, da dieses Werk seinem Meister am entschiedensten im Bewußtsein aller seine Stellung gegeben hat. Wie oben bemerkt, war dasselbe zum Theil 1867, in größerer Vollständigkeit 1868 zuerst aufgeführt worden. Die erste Entstehung eines solchen Werkes in der Seele des Komponisten entzieht sich

natürlich der Kenntnis, und ob es eigene Erlebnisse waren, die ihm den Impuls gaben, würde er nur selbst sagen können; für uns genügt es, darauf hinzuweisen, daß er einen Gegenstand gewählt, der sein Inneres so ganz erfüllte, daß er ihm die höchste Fähigkeit seiner Kunst dienstbar machte. Die Selbständigkeit seiner Behandlung zeigt schon der Name „deutsches Requiem", für den streng am Worte Haftenden nicht zutreffend, da Requiem das lateinische Todtenamt bezeichnet. Brahms hat sich (man denke übrigens auch an das „Requiem für Mignon") der Freiheit bedient, das Wort von der Bezeichnung der Todtenmesse auf die allgemeinere einer feierlichen geistlichen Trauermusik zu übertragen und sich so auch für die musikalische Darstellung eine größere Freiheit geschaffen. Im lateinischen Requiem ist mit den konstant gegebenen Textesworten, zu denen wesentlich auch immer das Dies irae gehört, die Grundstimmung im Ganzen vorgezeichnet, die des Ernstes, des tiefen Schmerzes, der Zerknirschung über menschliche Nichtigkeit, der Erwartung von Tod und Gericht; sie herrscht im Mozart'schen, mehr noch im Cherubini'schen Requiem, und auch moderne Meister, welche, wie R. Schumann und Friedrich Kiel, das Requiem wieder komponirten, waren, wenn sie auch den milderen und subjektiveren Ton des modernen Stiles anschlugen, doch durch die Worte gebunden. Im Gegensatze zu ihnen hat sich Brahms seinen Text selbst zusammengestellt; wie bekannt, hat er aus der Bibel eine größere Anzahl von Stellen ausgewählt, welche sich auf Tod und Jenseits beziehen, und dieselben so verbunden, daß sich daraus abgerundete und wohlgegliederte musikalische Sätze gestalten ließen, in deren Zusammensetzung und Gruppirung Entwickelung der Stimmung und Kontrast hervortreten konnte. Dabei erhalten denn die dem Requiem zunächst eigenthümlichen Vorstellungen ihren vollen und intensiven Ausdruck; indem denselben aber jedesmal, sei es in demselben Satze oder in dem nachfolgenden, das Gegenbild des Trostes, der Ergebung und Hoffnung, des Dankes und Lobgesanges gegenübertritt, wird eine mildere und versöhnendere Auffassung der Trauermusik in dem deutschen Requiem zum Ausdrucke gebracht.

Das Werk zerfällt bekanntlich in sieben einzelne Sätze für Chor und Orchester; im 3. und 6. tritt ein Baritonsolo, im 5. ein Sopransolo hinzu. Grundstimmung des ersten Chores ist schmerzlichernste Klage (Matth. 5 „Selig sind die da Leid tragen", Ps. 125 „Die

mit Thränen säen, werden mit Freuden ernten"), von ergreifendem Ausdrucke der Hoffnung unterbrochen. Der zweite Chor ist reicher; zu trüber Melodie eines Todtenmarsches gesellt sich der Chor im Einklange, wie ein düsteres Verhängnis einhergehend („Denn alles Fleisch ist wie Gras" u. s. w., Jes. 40, 1 Petr. 7. 24), durch einen milderen Mittelsatz unterbrochen („so seid nun geduldig", Jak. 5, 7) und in kurzem Übergange zu fugirtem Schlußchore überleitend (Jes. 35. „Die Erlöseten des Herrn werden wiederkommen"). Im dritten Chore bringt der Solist in angstvoll erregter, düsterer Weise das Gefühl der Nichtigkeit des menschlichen Daseins zum Ausdrucke (Ps. 38. „Herr, lehre doch mich, daß ein Ende mit mir haben muß"), welche der Chor dann aufnimmt und durchführt; die Empfindung geht über in Ergebung und Demuth („Ach wie gar nichts sind alle Menschen"), Verlangen, Unsicherheit, endlich fest vertrauende Zuversicht Weish. 3. 1. „der Gerechten Seelen sind in Gottes Hand"). Letztere Worte sind in einem, auf ununterbrochenem Orgelpunkte gesetzten Fugensatze durchgeführt, über welchen manche Kritiker des Requiems zu stolpern scheinen; wer ihn so hört, wie ihn ohne Zweifel der Komponist gedacht hat, von zahlreich besetztem Chore, mit maßvoller Behandlung der Instrumente, wird sicherlich neben der vollendeten kontrapunktischen Kunst den Ausdruck fester Zuversicht in einer in seltenem Grade gelungenen Weise darin finden. Durch milden Ernst und weiche Anmuth, neben welcher die Würde des Gegenstandes keinen Augenblick verlassen wird, versöhnt wiederum das vierte Stück (Ps. 83 „Wie lieblich sind deine Wohnungen"), welches aber ebenfalls wieder in scheinbar leichtem Gewebe eine Fülle der Kunst birgt. Zu idealerer Höhe hebt den Hörer der fünfte Chor, in welche mgleichsam eine höhere Stimme verkündet, daß Trost der gegenwärtigen Trauer folgen werde (Joh. 16. 22 „Ihr habt nun Traurigkeit —", Sirach 51, 13 „Sehet mich an"), worauf der Chor einfach, in rührender Weise antwortet: „Ich will euch trösten, wie einen seine Mutter tröstet". Der sechste Chor ist der Höhepunkt des Werkes. In bange, erwartungsvolle Stimmung eingeführt (Hebr. 13, 14 „denn wir haben hie keine bleibende Statt") hören wir von der Solostimme die Verkündigung der Auferstehung (I. Kor. 15, 51 „Siehe ich sage euch ein Geheimnis") und es beginnt nun im Chore, von ahnungsvoller Wiederholung des Verkündigten eine stufenweise Steigerung des Ausdrucks bis zu wilder

Gluth („denn es wird die Posaune schallen"; „Tod, wo ist dein Stachel"); und gerade hier, wo der ganze Sturm der Gefühle entfesselt ist und ein Überbieten kaum möglich erscheint, greift die Meisterhand des Komponisten sicher ein; ein schneller Wechsel des Rhythmus, der Klangfarbe, des Tempo's, und wir sind an der Stufe der Entwickelung angelangt, auf welche trotz aller Kraftentwickelung das Vorangegangene nur hinleitete (Offenb. Joh. 4, 11 „Herr, du bist würdig zu nehmen Preis und Ehre und Kraft"). Der nun folgende, in glänzender Doppelfuge ausgeführte Lobgesang konnte freilich den Schluß der Trauermusik nicht bilden; der Komponist führt in einem letzten ruhigen Chore zu der Trauerstimmung zurück, in welchem der herbe, untröstliche Schmerz hoffnungs- und ahnungsreicher Betrachtung gewichen ist (Offenb. 14, 13 „Selig sind die Todten, die in dem Herrn sterben"), und mit rührendem Tone des Friedens und der Versöhnung, wobei die Motive des ersten Chores und die mild-feierlichen Harfentöne wieder erklingen, schließt der Satz und bringt die Einheit der Grundidee erneut zum Bewußtsein.

Das Requiem bezeichnet nicht nur bisher die Höhe in der produktiven Entwickelung unseres Künstlers, sondern steht auch da als ein bedeutsames, gewichtiges Denkmal tiefen künstlerischen Ernstes, hinreißender Gewalt des Ausdrucks und vollendeter technischer Arbeit, auf welches man in einer Zeit, welche auch in der Kunst am liebsten oberflächlichen und müheloſen Genuß aufsucht, mit besonderem Wohlgefallen und mit der festen Überzeugung blickt, daß hier, wenn irgendwo, die Tradition der guten klassischen Zeit lebendig ist. Aber auch zur Erkenntnis der Individualität des Künstlers wird das Studium eines Werkes, in welchem die strenge und ernste Kunst der vergangenen Epoche mit der ganzen Wärme und dem erweiterten seelischen Ausdrucke der neueren eine organische Verbindung eingegangen ist, in erster Linie beizutragen geeignet sein.

Nur wenige Jahre später hat er diesem Werke ein zweites, gleichfalls erhabener Intention entsprungenes, weltliches Chorwerk folgen lassen, zu welchem ihn nichts geringeres als die Siege der deutschen Waffen im Jahre 1870 begeistert haben, das Triumphlied (Op. 55), nach Worten der Offenbarung Johannis für achtstimmigen Chor und großes Orchester gesetzt und unserem Kaiser Wilhelm gewidmet. Durch den großartigen Aufbau in drei weit angelegten Chorsätzen, durch staunenswerthe Kunst des mehrstimmigen

Satzes überragt es fast das Requiem; die Kunst Bach's und Händel's scheint hier in neuem Gewande wieder erstanden zu sein. „Hallelujah, Heil und Preis" singt der erste Chor, dessen Thema, so selbständig auftretend und in den kunstreichsten Verschlingungen verarbeitet, den deutlichen und bewußten Anklang an das Preußenlied „Heil dir im Siegerkranz" erkennen läßt, welches hier durch den leuchtenden Glanz polyphoner Kunst verklärt wird. Ein zweiter, gleich großartiger, im Tempo gemäßigter Chor, fordert zum Lobgesange auf, begründet dies in bewegteren Figuren („denn der allmächtige Gott hat das Reich eingenommen") und geht zu den Worten „laßt uns freuen und fröhlich sein" zu sanften melodischen Wendungen von großem Reize, durch überraschende Modulation gehoben, über, während gleichzeitig die Blasinstrumente in der Höhe den Choral „Nun danket alle Gott" intoniren. Dann tritt ein Baritonsolo auf, welches in der Begeisterung für den Helden, der zum Siege führte, dem Chore eindrucksvoll vorangeht, der dann die Niederwerfung der Feinde und das Hallelujah des Sieges nochmals in wuchtigen Tönen feiert und mit immer neuem Glanze sein Hallelujah singt. Wo ist wohl Treue, Wahrheit, Gerechtigkeit eines allverehrten Herrschers eindrucksvoller durch die Tonkunst gefeiert? Mit Freude und Stolz sehen wir, wie der Meister, den wir den besten der Gegenwart nennen, auch die Tonkunst mit der großen Geschichte unserer Tage in unlösliche Verbindung gesetzt hat.

Noch ein größeres Vokalwerk lieferte Brahms in der Kantate Rinaldo für Tenorsolo, Männerchor und Orchester (Op. 50). Dieses Gedicht Goethe's, für musikalische Bearbeitung recht eigentlich bestimmt, schließt sich an die Episode in Tasso's befreitem Jerusalem an, wo der tapfere Rinaldo, von Armidens Zaubernetzen umstrickt, und in unmännlicher Selbstvergessenheit bei derselben verweilend, durch zwei Ritter befreit wird; sie halten ihm einen diamantenen Schild vor, er erblickt darin sein eigenes Bild, Scham und Zorn erfüllt ihn und er reißt sich los, durch Armidens Klagen nicht zurückgerufen. Da er absegelt, läßt sie ihre Zauberkünste nochmals spielen, Sturm und Gewitter erhebt sich, und ihr Palast und ihre Herrlichkeit verschwindet. Goethe hat dieser Erzählung dadurch eine höhere Bedeutung gegeben, daß er Rinaldo aus dem Spielball einer mechanischen Verzauberung und Entzauberung zu einem menschlich fühlenden Jüngling macht, welcher, da

die Abgesandten bei Goethe ein Chor von Rittern) kommen, da sie ihm sein entartetes Bild zeigen, zwar seine Pflicht erkennt, aber den Kampf zwischen Pflicht und Liebe durchkämpfen muß, gegen die neuen Klagen Armidens nicht fühllos ist, und nachdem er die Zerstörung mit angesehen, nur mit der Wunde im Herzen scheidet. In dieser menschlichen Wahrheit liegt auch der Keim zu musikalischer Gestaltung und Charakteristik, und wir wundern uns nicht, daß dies Brahms anzog, noch weniger, daß sie ihm vorzüglich gelungen ist. In lebendigen, warmen Farben schildert er den liebeglühenden Jüngling in seinen Klagen, seiner Verzweiflung, seiner schließlichen Ergebung; ihm gegenüber in gleich treffender Charakteristik die Ritter, wie sie geschäftig die Abfahrt rüsten (hier führt er die kurzen Worte Goethe's zu einem großen und reichen Stimmungsbilde aus), wie sie dann ihren Auftrag ausführen, nicht kalt und mechanisch, sondern als mitfühlende Freunde, welche mit Vorsicht und Schonung das Gebotene thun. Daher der milde, mitunter feierliche Charakter der Chorsätze. Wir machen noch auf den feinen künstlerischen Takt aufmerksam, mit welchem die Stelle von der Vorhaltung des Schildes behandelt ist, bei welcher nicht etwa musikalische Malerei, sondern die mit dem Ereignisse verbundene Empfindung plötzlichen Erschreckens und völliger Gefangennahme der Sinne ausgedrückt werden soll, Dinge, die der musikalischen Darstellung sehr wohl zugänglich sind. Musikalisch hervorragend ist noch der Schlußsatz, die hoffnungsreiche Stimmung und rührige Bewegung der Heimkehrenden in lebhaften Motiven darstellend.

Diesen größeren Chorwerken treten noch einige kleinere zur Seite, vor allem das durch Ernst und Wahrheit der Empfindung und Charakteristik ausgezeichnete Schicksalslied (Op. 54), aus Hölderlin's Hyperion, worin der Gegensatz des seligen, schmerzlosen Daseins der olympischen Genien und des nie ruhenden, immer von ungewissem Verlangen umhergetriebenen Menschenlebens in zwei charakteristischen Chorsätzen dargestellt, namentlich aber die tiefe Sehnsucht nach einem reineren, verklärten Sein in dem Einleitungssatze und dem ihm entsprechenden Schlußsatze des Orchesters mit wahrhaft entzückendem Wohllaute ausgedrückt wird. Von dunklerem Gepräge, abstrakter und mehr auf liebevolles Eingehen hoffend ist die Rhapsodie (Fragment aus Goethe's Harzreise im Winter), für Altsolo, Männerchor und Orchester (Op. 53). Hier wird das

menschenfeindliche, düstere Wesen des von der Welt abgeschiedenen Unglücklichen ebenso wahr und treffend gezeichnet, wie die Bitte um Trost in der milden Verbindung der Altstimme mit dem Chore ihren ergreifenden Ausdruck erhält. Aber sowohl die düstere Harmonie, wie die rhythmisch — durch den Widerstreit von $^6/_4$ und $^3/_2$ — schwer aufzufassende und in ungewöhnlichen Intervallen sich bewegende Deklamation machen das Verständnis des formell allerdings vollkommen abgerundeten Stücks nicht auf den ersten Anlauf bequem — eine Forderung übrigens, die man bei musikalischen Kunstwerken zu stellen allmählich sich abgewöhnen sollte. Übrigens hatte schon Joh. Fr. Reichardt gerade diese Stelle zur Komposition ausgewählt — so möge denn, wer Neigung hat, „Sonst und Jetzt" vergleichen.

Eine große Zahl kürzerer Chorstücke hat Brahms noch in verschiedenen Sammlungen vereinigt. Mehrfach hat er den Frauenchor zu hübschen Gebilden verwendet, so in den zur Begleitung von 2 Hörnern und Harfe gesetzten vier Gesängen (Op. 17), unter denen das Eichendorff'sche „Wohin ich geh' und schaue" durch rhythmische und melodische Feinheit sich auszeichnet, sowie in der etwas zahlreicheren Sammlung der Lieder und Romanzen zu beliebiger Begleitung des Klaviers (Op. 44. 2 Hefte), zarten und schön ausgearbeiteten Gebilden; „es sind", wie irgendwo gesagt ist, „die Blumen, die auf der Wanderung zur Gebirgshöhe gepflückt wurden; sie duften, wie die Natur, der sie entkeimen." Ein Heft Lieder für Männerchor, meist kriegerischen Charakters, veröffentlichte er als Op. 41; in ihnen ist das bemerkenswertheste das altdeutsche, in strengsten Dreiklangfortschreitungen gesetzte „Ich schwing' mein Horn ins Jammerthal", welches auch als Lied für eine Stimme erschienen ist. Von großem Reize sind die drei Gesänge für sechsstimmigen Chor (Op. 42), unter denen namentlich das zweite (Vineta) außer dem harmonischen Wohlklange durch die feinsinnige Behandlung des fünftaktigen Rhythmus bemerkenswerth ist, während auch die fremdartige Tonfärbung in dem Ossianischen „Darthula's Grabgesang" interessirt. In den sieben Liedern für gemischten Chor (Op. 62) tritt die polyphone Behandlung zurück, es werden mit den Mitteln moderner Harmonik lebendige Stimmungsbilder geschaffen, zu welchen volksthümliche Texte den Stoff liefern. In diesem Zusammenhange verdienen noch die „Deutschen Volks-

lieder" eine rühmende Erwähnung, eine Sammlung von theils kirchlichen, theils weltlichen älteren Weisen, den Sammlungen von Meister, Kretzschmer und Zuccalmaglio u. A. entnommen, welche er theils polyphon, theils in einfachem harmonischen Fortgange, aber immer in strenger dem Geiste der Melodien angepaßter Modulation vierstimmig setzte und der Wiener Singakademie widmete.

Und müssen wir nicht schließlich noch der überaus reichen Quelle echtester Musik gedenken, welche in dem unerschöpflichen Liederreichthum sprudelt? Auf allen Gebieten fanden wir ihn heimisch und mit Meisterhand gestaltend; und nehmen wir nun die Lieder mit Klavierbegleitung zur Hand, so kommt uns der Zweifel, ob Brahms nicht gerade hier vielleicht am größten ist. Zum Liederkomponisten beruft ihn sein Reichthum unerborgter, schöner und charakteristischer Melodien, die auch ohne Begleitung verständlich und wirksam sind; es beruft ihn dazu sein feiner poetischer Takt, sein sicheres Gefühl für das Natürliche und Wahre, sein bewunderungswürdiges Geschick in formeller Gestaltung. Wenn man auch gegenwärtig noch Volkslied und Kunstlied scheidet, und in letzterem wieder die strophisch komponirten Lieder, in welchen verschiedener Inhalt sich demselben musikalischen Gedanken anbequemen muß, von den durchkomponirten, in welchen die Entwickelung der Stimmung in größerem Umfange zum Ausdrucke kommt, unterscheidet, so läßt sich allerdings Brahms unter diese Kategorien nicht einreihen, da er sie alle mit gleichem Geschicke vertritt. Oft hat er gezeigt, wie er die Naturwahrheit des Volksmäßigen und Nationalen nachzuempfinden weiß, und so geht er auch in vielen seiner Lieder in Melodiebildung und Gestaltung unmittelbar vom Volksmäßigen aus, was schon in den Kompositionen der ersten Periode zu bemerken war. Aber er macht von dieser Grundlage aus die Stufen zum komplicirten Gesange, zur Romanze, zur Scene alle durch, wie ihm denn die dem Stoffe angemessene musikalische Erfassung und Gestaltung immer die Hauptsache bleibt, ohne daß er dabei der Kategorie, in welche sein Werk gehört, ängstlich nachzusinnen braucht. Wenn er in der Fülle und dem Reize der Melodie an Schubert, in der Feinheit und Wahrheit des Detailausdrucks an Schumann, in der Sauberkeit der Ausarbeitung außer jenen auch an R. Franz erinnert, so kann er doch nicht als Nachahmer eines derselben bezeichnet werden; er ist selbständig und individuell, wenn er auch die von Früheren angewandten

Ausdrucksmittel beherrscht. Besonders hervorheben aber wollen wir noch allgemein den sicheren Geschmack in der Wahl der Gedichte, die er bearbeitet. Aller gedankenleeren Phrase von Grund aus abgeneigt, fordert er ursprünglichen im Gemüthe wiederklingenden Gehalt, und findet ihn außer in den volksmäßigen Stoffen, wo ihm z. B. des Knaben Wunderhorn ergiebige Fundgrube ist, vorzugsweise in unseren klassischen Dichtern und ihren besseren Nachfolgern, von denen er außer Goethe z. B. Hölty, Tieck, Simrock, Kopisch, Platen, Schenkendorf, Kl. Groth, Mörike gern wählt, während er auch die fremdnationalen Poesien, die uns durch Daumer, Heyse u. s. w. nahe gebracht sind, mit Vorliebe bearbeitet. Dem verschiedenen Charakter der Texte ist dann auch der Charakter der Begleitung wohl angepaßt. Bei dem einfachen, dem Volkston sich nähernden Liede wird sie naturgemäß zurücktreten; sowie eine mannigfaltigere, subjektivere, in ihrer Entwickelung sich zeigende Stimmung zum Ausdrucke gelangt, muß ihr natürlich eine selbständigere, mit gestaltende Rolle zukommen. Da versteht es denn Brahms meisterlich, dem Gegenstande Grundfarbe und Grundstimmung abzusehen und in festen Motiven und bestimmter rhythmischer Bewegung zu fixiren, wodurch dann einheitliche Gestaltung des Ganzen erreicht wird, mag nun der Gesang in abgerundeter Melodie — was die Regel ist — auftreten oder in melodischer Deklamation über der Begleitung schweben. Manche Eigenthümlichkeit Schubert'scher Liedkomposition, daß z. B. die Singstimme eine Terz tiefer wie die Begleitung ihren Gang nimmt, findet sich auch von Brahms angewendet. Nirgendwo mehr aber, wie in den Liedern, findet man sich von jenem Tone inniger Wärme, welcher noch durch farbenprächtiges Kolorit der Harmonie gehoben wird, im innersten berührt.

Diese allgemeinen Bemerkungen an allen einzelnen Liedern zu verfolgen, würde jeden erfreuen und interessiren, welcher sich ihrem Studium hingiebt; wir können hier bei der Kürze des Raumes nur auf die Sammlungen kurz hinweisen. Schon die erste Zeit der neu gestärkten und geläuterten Produktionskraft ist durch eine bedeutsame Sammlung, die „Lieder und Romanzen" Op. 14, bezeichnet, welche durch prägnante Melodik und glücklich getroffenen volkmäßigen Ton hervorragt, aber daneben z. B. in dem Sonett „Ach könnt' ich, könnte vergessen sie" auch die tiefbewegte Einzelempfindung in hinreißendem melodischen Wohllaute wiedergiebt. Es

folgen die „Fünf Gedichte“ Op. 19, unter denen namentlich das Gedicht von Mörike „An eine Aolsharfe“ durch originelle Klangwirkung und innigen Ausdruck erfreut. Feiner, ein geübteres Verständnis erheischend, sind die „Lieder und Gesänge“ von Platen und Daumer (Op. 32), unter denen besonders das tief seelenvolle „Wie bist du meine Königin“ in weitere Kreise gedrungen ist. Die Krone der Brahms'schen Liederkunst bilden unserer Meinung nach die Romanzen aus L. Tieck's schöner Magelone in 5 Heften (Op. 33), an denen es uns schwer wird, so mit kurzem Worte vorübergehen zu sollen. Die reiche Entfaltung des wechselnden Gemüthslebens in der Tieck'schen Erzählung, welche auch diese Gedichte eingegeben hat, schloß hier die Form des einfachen Liedes aus und veranlaßte die Gestaltung größerer Sätze mit Zwischensätzen, oder Verbindung mehrerer Sätze zu einem Ganzen. Hier dürfen wir gleich das erste, welches das bewegte Leben des Ritters in einem großen Bilde schildert, als Muster einheitlicher Gestaltung eines mannigfaltigen Inhalts hervorheben; aber wie alle Lieder, mögen sie das Erwachen der Liebe („Sind es Schmerzen, sind es Freuden“, „Liebe kam aus fernen Landen“), den von Ahnungen getrübten Blick auf das erlangte Glück („schlage, sehnsüchtige Gewalt“ in Nr. 6), den Schmerz des Verlustes, die stolze Erwartung neu erblühenden Glückes („Wie frisch und froh mein Sinn sich hebt“) schildern, wahrhaft neue Offenbarungen tiefsten Gefühlsausdruckes enthalten, kann nur eigene Beschäftigung mit denselben zeigen.

Auf gleicher Höhe stehen die als Op. 43 publicirten Vier Gesänge. Wo hat wohl je die Kraft der Musik so tief in ein bewegtes Innere blicken lassen, wie in dem wendischen Volksliede „Von ewiger Liebe“; wo ist das rhythmische Ebenmaß, der harmonische Zauber der Hölty'schen „Mainacht“ in neuerer Zeit überboten oder erreicht? Der gleichen Zeit, wie jene, gehört die reiche, aus vier Heften bestehende Sammlung der bei Simrock erschienenen Lieder und Gesänge, Op. 46—49 an; hier heben wir von den größeren kunstmäßig behandelten besonders die Botschaft nach Hafis („Wehe Lüftchen“) und das magyarische „Sah dem edlen Bildnis“ hervor. Schneller werden sich einige volksmäßige oder sonst einfach und liedartig behandelte einprägen; unter ihnen ist das niedliche kleine Wiegenlied mit der zierlichen, ihren selbständigen Weg gehenden Begleitung populär geworden. Daß Brahms auch

Goethe'schen Liedern gegenüber, deren zwei in dieser Sammlung komponirt sind, mitunter diese Einfachheit anwendet, scheint uns Zeichen besonderen künstlerischen Taktes. Die in sich so ganz vollendete und abgeschlossene Lyrik Goethe's, deren Eindruck durch Musik kaum erhöht werden kann, will er, wie es scheint, möglichst in ihrer ursprünglichen Gestalt wirken lassen und legt ihr die Musik nur gleichsam wie ein wohlgefügtes Gewand an, wobei namentlich die rhythmische Bewegung deutlich hervorgehoben wird, aber auch durch die Schlüsse und Übergänge der Wechsel der Stimmung mit Feinheit angedeutet wird. Doch findet sich anderswo auch bei Goethe'schen Texten mannigfaltigere Behandlung.

Eine fernere Serie bilden die sechs als Op. 57, 58 und 59 herausgegebenen Hefte, alle mit großem Geschmack ausgewählt und gesetzt; einzelne werden sich nur intimerem Kreise rasch erschließen, andere wieder überraschen durch unmittelbar eindrucksvolle Wiedergabe. Die volksthümlich behandelten treten hier zurück. Wir heben als besonders hervorragend das Lied an die Perlenschnur hervor, das ganz in süßesten Wohllaut getauchte „Willkommen holde Sommernacht", das stimmungsvoll behandelte Goethe'sche „Dämmrung senkte sich von oben", und das ganz wunderbare Regenlied (Kl. Groth), ein Lied der Rückerinnerung an glückliche Jugend, dessen Thema er, wie bereits bemerkt, in der Violinsonate wieder verwendete. Ihnen folgen die Lieder und Gesänge Op. 63, alle durch schönen Bau und innigen Ausdruck und besonders kunstvolle Begleitung sich auszeichnend; unter ihnen ist das lebhafte erste „Meine Liebe ist grün wie der Fliederbusch" sehr bekannt geworden. Eine reiche Fülle hat er dann noch jüngst in 5 Heften Op. 69—72 erscheinen lassen, bei denen außer volksmäßigen Texten u. A. auch die Gedichte des Elsässers Karl Candidus benutzt sind. Wie uns scheint, hat er sich in diesen letzten Liedern immer entschiedener klassischer Form und reinster Abklärung des Stoffes genähert; mag man herausgreifen, welches man will wir nennen z. B. „der Liebsten Schwur" aus Op. 69, man wird keinen Anstand nehmen, sie dem Besten zuzuzählen, was es auf diesem Gebiete überhaupt giebt. Wieder werden wir fort und fort auf Fr. Schubert zurückgewiesen, dessen melodischer Reichthum hier wieder aufgelebt ist, während die Koncision des Baues, die bewußte Sicherheit der Gestaltung ihn mehrfach überragt.

Ein einzeln stehendes, in einer bei Luckhardt in Kassel erschienenen Sammlung herausgekommenes Lied, die Eichendorff'sche Mondnacht, mag an einem sehr sprechenden Beispiele die Grundverschiedenheit der Schumann'schen und der Brahms'schen Individualität vor Augen führen.

Außer den Liedern hat Brahms auch eine Reihe von Gesängen für mehrstimmigen Sologesang veröffentlicht. Zunächst eine größere Zahl von Duetten — drei Duette Op. 19, vier Duette für Alt und Bariton Op. 28, Duette für Sopran und Alt Op. 61 und Op. 66, Balladen und Romanzen für zwei Stimmen Op. 75 — welche, indem sie ohne Ausnahme die Eigenthümlichkeiten der Brahms'schen Muse erkennen lassen, insofern verschieden gestaltet sind, als sie die Stimmen entweder fortwährend in parallelem zweistimmigen Gesange bringen, oder Wechselgesänge und kleine Scenen zwischen getrennten Individualitäten enthalten. In letzterer Beziehung heben wir als genial erfunden und wirkungsvoll ausgeführt die Balladen von der Nonne und dem Ritter in Op. 28 und Edward in Op. 75 hervor. In ersterer machen wir aufmerksam auf das reizende „Hüt' du dich" in Op. 66, wie ihm denn der naivherzliche Ton gerade in den Liedern der letzten Zeit so überraschend gelingt.

Dieselbe Verschiedenheit der Behandlung zeigen die beiden Sammlungen von Quartetten mit Klavierbegleitung Op. 31 und Op. 64, insofern auch hier entweder eine homophone Gestaltung vorwiegt, oder durch Gestaltung von Gruppen kleine dramatische Gebilde entstehen. Letzteres bietet unstreitig viel Gelegenheit zu feinen Kontrasten und kunstvoller musikalischer Struktur; origineller, melodisch und harmonisch eindringlicher und wirksamer sind dieses Mal die Beispiele der ersteren Art, unter denen „Der Gang zum Liebchen" Op. 31 und mehr noch „Der Abend" Op. 64 hervorragen. Namentlich ist das letztere, die Komposition des Schiller'schen „Senke, strahlender Gott" mit bewunderungswürdiger Meisterschaft gesetzt, die musikalischen Motive dem poetischen Rhythmus schön angepaßt, der Gedankeninhalt des Gedichtes in seinen Abschnitten sinnvoll wiedergegeben, das Ganze mit wunderbarem Wohllaute und schönem Ebenmaße gestaltet.

Und in diesem Zusammenhange sei denn auch noch eines Werkes gedacht, welches an Melodienfülle, Reiz des Ausdruckes und Formvollendung auch bei Brahms seines Gleichen sucht; wir meinen die „Liebeslieder" Op. 52, und die „Neuen Liebeslieder" Op. 65, vierhändige Walzer mit Gesang, in einfachster Liedform, von verschiedenem Tempo und Zeitmaße; die ganz kurzen Texte dazu meist aus Daumer's Polydora entnommen. Die Idee mag zuerst frappiren; und doch ist Gesang zum Tanze so alt, wie Freude an Singen und Lustbarkeit überhaupt. Auch unter den Liedern mit Klavier sind einzelne, welche mit Absicht den Tanzrhythmus zeigen. In diesen Brahms'schen kleinen Gebilden steht der rein musikalisch-instrumentale Gedanke, der Tanz, ursprünglich für sich, und in sofern treten sie als gleichartig den früher genannten vierhändigen Walzern zur Seite; zu diesem tritt dann der Gesang ad libitum hinzu, stimmt aber nicht etwa einfach in die Melodie des Klaviers ein, sondern bringt in harmonischer Übereinstimmung mit derselben neue selbständige Motive, und so entsteht denn ein reizendes Ganzes, wobei die erste Konception kaum mehr erkennbar, und die Frage ganz müßig ist, ob die Melodie zu den Worten erfunden, oder die Worte der Melodie untergelegt sind. Fast in keinem neueren Werke wird man von solcher Fülle edelster, anmuthigster Melodie umstrickt; man nehme die Walzer „Am Donaustrande", „Vögelein durchrauscht die Luft", „Es bebet das Gesträuche" und sage, wo in unserer Zeit ähnliches hervorgetreten ist. Unter den Texten, welche sämmtlich irgend eine bedeutsame Äußerung des Liebeslebens enthalten, begegnen neben den munteren und frohen auch ernste, trübe, leidenschaftliche; wer wird sich z. B. der Wirkung des scherzhaft-unmuthigen „Nein, es ist nicht auszukommen" entziehen können? Und mit ungemeiner Feinheit und Größe erhebt sich schließlich der Meister, ernst und streng, über das bunte Getreibe, indem er das Goethe'sche „Nun, ihr Musen, genug" in einem schön polyphon gearbeiteten Satze durchführt; er weiß die Geister, die er gerufen, auch wieder zu bannen und das Gemüth zu ruhiger Betrachtung zurückzuführen. —

Die einzelnen Werke, die im obigen aufgezählt wurden, haben

mehrfach Gelegenheit geboten, die eigenthümlichen Züge des Brahms'schen Schaffens zu bezeichnen. Fassen wir dieselben nochmals in kurzem Rückblicke zusammen, so steht uns vor allen Dingen ein Künstler mit originaler, selbständiger und unerborgter Schaffenskraft vor Augen. Das wesentliche Kennzeichen derselben ist die Erfindung selbständiger neuer Motive und Melodien, welche in unserer neueren Musik ohne Frage das herrschende Element sind und sein müssen, und in deren Erfindung der geniale Künstler am entschiedensten sich dokumentirt. Wer auch nur weniges von Brahms kennt, wird nicht nur über die Fülle der Melodie erstaunt sein, sondern auch die Klarheit und Festigkeit ihrer Gestaltung, die harmonische und rhythmische Bestimmtheit, die Mannigfaltigkeit ihrer Gliederung, endlich den Ernst und die edle Würde des Ausdrucks zu bewundern reichliche Gelegenheit haben. Worin nun die Schönheit, der Ausdruck, der innere Gehalt einer neuen und selbständigen Melodie bestehe, muß gefühlt und kann kaum präcis ausgesprochen werden. Was wir heutzutage Melodie nennen, hat sich aus dem Rhythmus des Tanzes und des gesungenen Wortes heraus im Laufe der Geschichte selbständige Bedeutung errungen; daher fordern wir rhythmische Klarheit und Bestimmtheit als erste Bedingung einer guten Melodie. Wir fordern aber weiter, unserem Tonsysteme entsprechend, klare harmonische Gestaltung. Es ist nicht genug mit der Forderung angemessenen Wechsels zwischen Auf- und Absteigen, zwischen sprung- und stufenweiser Gestaltung; die Melodie soll sich innerhalb einer festbestimmten Tonart bewegen und jeder Ton derselben zum Grundtone ein bestimmtes, fühlbares Verhältnis haben, oder auch, wodurch ein erster Grund zur Mannigfaltigkeit gelegt ist, zum Grundtone einer verwandten Tonart, nach welcher durch die melodischen Schritte ausgewichen wird. Man hat bei Liedern die Forderung aufgestellt, die Melodie derselben müsse auch ohne Begleitung verständlich und eindrucksvoll sein. Diese Forderung können wir, dem jetzigen Tonsysteme entsprechend, nur so verstehen, daß die harmonische Grundlage, die jeder Ton fordert, und die harmonische Beziehung der einzelnen Töne derart ist, daß das Gemüth des Hörers sie leicht ergänzt. Die natürlichste Ergänzung

aber findet der Ton im tonischen Dreiklange, dessen Grundton, Terz oder Quinte er sein kann, und man wird die Melodien als die gehaltvollsten und dabei verständlichsten ansprechen dürfen, in welchen diese Ergänzung am natürlichsten und einfachsten stattfindet. Das wird bei Volksmelodien meistens zutreffen; und darin beruht auch die Stärke der Erfindung bei unseren besten Melodikern. Auch Brahms geht von diesem Grundsatze aus und bedient sich bei einfachen, natürlichen Empfindungen gern dieser ernsten und strengen Weise. Man betrachte z. B. das „altdeutsche Lied" in den Gesängen Op. 43. Hier bewegt sich die Melodie — leider können wir sie nicht hieherſetzen — an die Worte sich ohne Zwang anschließend im Umfange weniger Töne, mit den Abschlüssen in den nächstverwandten Tonarten; aber jeder Ton ist Bestandtheil eines selbständigen tonischen Accords, dessen Grundton der Baß zeigt, und zwar jedesmal eines anderen; und so hat jeder einzelne Ton ein viel intensiveres Gewicht, wie wenn er Bestandtheil eines anders gearteten Accordes, oder des bereits vorangegangenen, oder bloß Vorhalt oder Durchgang wäre. Dieses Streben tritt mehrfach hervor (man sehe das Trio im ersten Streichquartett u. a.), die Melodie zwar innerhalb der Tonleiter zu gestalten, doch aber jeden Ton als Bestandtheil eines selbständigen tonischen Dreiklangs hinzustellen. Hier bietet sich viele Gelegenheit zu mannigfaltiger Gestaltung, je nach der Tonart, in welcher der Abschluß der Perioden erfolgt, je nachdem die aufeinander folgenden Töne verschiedenen Accorden oder demselben angehören; immer aber wird man den Nachdruck der Melodie auf der bestimmten tonischen Grundlage ihrer Bestandtheile begründet finden. Weicher wie der tonische Dreiklang sind die verschiedenen Septimenharmonien, und es wirkt das natürlich auf die melodische Verwendung derselben; noch größere Mannigfaltigkeit, oft auch Schwäche und Unklarheit tritt ein, wenn die Töne sich nur als Vorhalte oder Durchgänge darstellen. Die Melodien mancher neueren Komponisten erscheinen darum schwach und ausdruckslos, weil sie dieser näher liegenden Fortschreitungen sich zu häufig bedienen, auch wo kräftige und einfache Empfindungen darzustellen waren, oder weil die Abschlüsse der Perioden nicht klar und fest sind oder ein-

förmig in derselben Tonart sich wiederholen, oder weil es der rhythmischen Gliederung an Bestimmtheit und Mannigfaltigkeit fehlt. Wir haben diese Andeutungen, deren Unvollständigkeit und Mangelhaftigkeit wir fühlen, nur gemacht, um gleichzeitig anzudeuten, in welcher Weise wir Brahms in erster Linie als einen vorzüglichen, genialen Melodiker betrachten, und nicht bloß an ihm die Fülle reizender und mannigfaltiger Melodieerfindung bewundern, sondern auch das künstlerische Bewußtsein, den festen Takt, mit welchem dieselben gestaltet und ausgearbeitet und dem jedesmaligen Objekte angepaßt sind. Denn das wissen wir ja aus dem, was wir z. B. über die Studien Beethoven's lernen, und es liegt in der Natur der Sache, daß auch was uns wie mit zartem, kaum berührbarem Dufte nahe tritt, beim rechten Künstler Erzeugnis sorgsamster künstlerischer Erwägung ist. So tritt uns Brahms in seiner Erfindung nicht allein als reich und selbständig, sondern als mit bewußter Überlegung und rücksichtsloser Strenge gestaltend entgegen, oft so, daß der künstlerische Wille gewaltsam die Phantasie zu zügeln scheint; und doch wird man auch in solchen Fällen meistens sagen: es muß so sein. Wo es der Inhalt fordert, einfach und streng, so sehr, daß er in einzelnen Arbeiten (wie den neueren Motetten) sogar scheinbar der alten Strenge der Kirchentonart sich nähert; nicht als wollte er überwundene Standpunkte zurückführen, sondern indem er innerhalb des neueren und für ihn durchaus maßgebenden Tonsystems gelegentlich auch die Wirkungen früherer verwendet. Aber je nach dem Texte, der Stimmung die er ausdrücken will, bedient er sich auch aller jener Mittel, durch welche der neuere Stil das Tonmaterial flüssiger und zum Ausdrucke der komplicirteren Empfindungen geeigneter gemacht hat. Da finden wir auch die chromatischen Tonschritte, die wenn der Halbton nicht bloß als Vorhalt oder Durchgang dient, raschere Wechsel auch entlegenerer Tonarten bedingen, da auch den Vorhalt und Durchgang selbst ohne Bedenken und mit bewußter, entschiedener Wirkung angewendet. Hierbei muß noch gesagt werden, wenngleich es sich nach allem gesagten von selbst versteht, daß, wenn wir auch seine Erfindung überall charakteristisch finden, doch immer das rein musikalische Gesetz der schönen Form herrschendes

Princip bleibt, und daß niemals in der ganzen Zeit seines bewußten Schaffens der Ausdruck die Schönheit in den Schatten stellt. In dieser Hinsicht, wie überhaupt in der Klarheit, Fülle und Schönheit seiner Melodie schließt er sich unseres Erachtens durchaus an Beethoven an, und neben ihm erinnert der oft naiv herzliche, warme Ton seiner Motive vielfach an Fr. Schubert, während wir es für ganz unrichtig halten, ihn zu den Nachfolgern Schumann's zu rechnen, so hoch er diesen Meister verehrt und so sehr er auch die durch denselben erfolgte Bereicherung des tonlichen Ausdrucks zu verwenden weiß. Über alle Vorbilder hinaus aber hat er an dem Urquell aller Melodie, an der Volksweise, seine Erfindung genährt und gekräftigt; ihr lauscht er das Echte, Ursprüngliche ab und die Wahrheit des Ausdrucks findet hier ihre stetige Läuterung. Zu dieser Ursprünglichkeit und Wahrheit gehört vor allem auch, wie bereits bemerkt, die Bestimmtheit des rhythmischen Momentes in seinen Melodien und Motiven, und das Geschick auch seltenere rhythmische Gebilde einander folgen oder mit anderen wechseln zu lassen. Insbesondere weiß er seltneren, namentlich antiken Maßen in den Liedern die musikalische Weise in überraschend treffender Weise anzupassen, wozu mehrfach Beispiele angeführt wurden. Alles in allem dürfen wir Brahms den Künstler der Gegenwart nennen, welcher mit der reichsten Erfindungskraft begabt, mehr wie irgend einer seit Beethoven die Tradition dieses Meisters zunächst in der Selbständigkeit, der klaren Gestaltung, der männlichen Kraft und dem idealen Schwunge seiner melodischen Erfindung wiedergiebt.

Daß sich zu diesem Reichthume charakteristischer, selbständiger Erfindung die vollendete künstlerische Ausbildung, die unbedingte Herrschaft über das technische Material gesellt, wird ebenfalls keinem verborgen sein, der auch nur einem seiner größeren Werke eingehende Aufmerksamkeit zugewendet hat. Ihm ist zu Theil geworden, was so manchem unserer Meister das beste Hilfsmittel auf dem Wege zum Ziele war, in künstlerischer Umgebung und Zucht aufgewachsen, ist ihm sowohl die technische Fertigkeit auf dem Instrumente, wie die Handhabung der Kunstformen in früher, entscheidender Zeit ein fester Besitz geworden, den er dann später durch immer fortgesetztes

Studium immer mehr gesichert und erweitert hat. Übung in polyphoner Schreibart ist unleugbar schon in seinen frühesten Sachen zu erkennen; die eminente Sicherheit und Kunstfertigkeit, zu welcher er dieselbe ausgebildet hat, so daß er gewissermaßen spielend mit derselben schaltet, lassen nicht bloß seine großen Chorwerke, sondern viele seiner Instrumentalkompositionen erkennen, unter denen es genügt auf den letzten Satz der Violoncellsonate und auf die Schlußfuge der Händelvariationen hinzuweisen. Es ist nicht Zufall, daß wir ihn auf diesem Wege mit Vorliebe wandeln sehen; wir hören, daß unter den Meistern, welche seine Jugendbildung begleiteten, Joh. Seb. Bach eine hervorragende Stellung einnimmt, und in diesem Meister haben wir, neben den bereits genannten, ein weiteres und besonders wirksames Vorbild für Brahms in seinen im polyphonen Stile gearbeiteten Kompositionen zu erkennen. Es versteht sich dabei von selbst, daß er dabei von den Errungenschaften der neueren Zeit vollen Gebrauch macht; denn vollständig zu schreiben wie Bach, möchte heute doch wohl kaum jemand vermögen.

So geht er denn namentlich in seiner Modulation, welche auch in diesen Zusammenhang gehört, durchaus seinen eigenen, unter dem Einflusse der gesammten musikalischen Entwickelung stehenden Weg. In diesem Punkte zeigt er sich wahrhaft schöpferisch, beherrscht die Kunst der Harmonik vollständig, bewegt sich mit Leichtigkeit zwischen verschiedenen, oft entlegenen Tonarten, deren Eintreten immer als das natürliche Ergebnis der Führung der Stimmen erscheint. Wir haben schon solcher Stücke gedacht, in welchen er in den einfachsten Formen, in reinen Dreiklang-Fortschreitungen die Harmonie in strenger, zuweilen herber Weise sich entwickeln läßt, namentlich wo es gilt, dem einzelnen Tone der diatonisch gebauten Melodie die harmonische Grundlage zu geben. Mit derselben Meisterschaft aber weiß er, wo es der Ausdruck mit sich bringt, der Chromatik und Enharmonik sich zu bedienen, und gerade hier ist der Punkt, wo dem aufmerksam Hörenden die Besonderheiten des Brahms'schen Stiles nicht entgehen werden. So zeigt er ein besonderes Geschick und auch eine besondere Vorliebe, da wo die Melodie z. B. einen Halbtonschritt macht und also einen

zur Haupttonleiter nicht gehörigen Ton berührt, die ganze Harmonie in höhere Tonart rasch und fast unvermerkt zu transponiren, und in dieser die Melodie oder Theile derselben wiederzubringen; und dies geschieht, obwohl es sich dabei um entlegene Tonarten handelt, so einfach und natürlich, daß wir kaum etwas fremdes empfinden. Man erinnere sich mehrerer der Magelone-Romanzen, oder des Eingangs des G-dur-Sextetts, und wird verstehen was wir sagen wollen. Als eigenthümliche Züge seiner Harmonik treten noch hervor der leichte und rasche Wechsel zwischen der Dur- und Molltonart, ferner der Gebrauch der hartverminderten Dreiklänge in ihrer ursprünglichen Lage, wo die verminderte Terz ohne Umkehrung erscheint, der Gebrauch der Nonen- und selbst Undecimen-Accorde, endlich das Hineinklingen der Tonart der Unterdominante mit der kleinen Septime am Schlusse der Stücke, und manche andere Züge, die dem Beobachtenden nicht verborgen sein werden. Durch die harmonischen Übergänge weiß er ganz besonders jenen leuchtenden Farbenglanz, jene überraschende Wärme des Ausdrucks zu erreichen, die uns in vielen seiner Lieder, seiner Adagios und sonst so unmittelbar ergreift.

Zu der Formgewandtheit gehört natürlich auch die Geschicklichkeit des Aufbaues großer Sätze, in welchen er im Anschlusse an Beethoven, nachdem einmal die Überfülle der ersten Periode überwunden war, in immer reinerer, bewußterer Weise schafft. Die Form bleibt ganz die überlieferte, und kein Versuch wird gemacht, dieselbe zum Schaden der Klarheit zu durchbrechen. Gerade hier in großen Formen bewährt sich sein großer melodischer Reichthum. Mit Geschick erfindet er kontrastirende Themata, giebt, wie schon bemerkt, in größeren Sätzen auch das dritte Thema, ja läßt mitunter noch da, wo man den Schluß erwartet, wieder neue Motive erklingen. In den Durchführungssätzen schließt er sich wiederum durchaus nicht Schumann und den Neueren, sondern lediglich Beethoven an und wetteifert mit ihm in der Kunst thematischer Arbeit; wir machten darauf aufmerksam, wie hier in einzelnen Werken der früheren und mittleren Periode ein Widerstreit zwischen Reflexion und Phantasie nicht ganz überwunden wird. Und doch kommt man

auch hier bei öfterem Hören immer mehr dazu, dem starken künstlerischen Willen sich gefangen zu geben. Der genialen Art, wie er die Coda zu gestalten weiß, wurde ebenfalls bereits gedacht. Die langsamen Sätze haben öfter die Form der Variation, bestehen auch wohl aus verschiedenen Theilen mit verschiedenem Charakter, oder zeigen zu langsamem, getragenem Hauptsatze einen markirt eintretenden Zwischensatz. Neu und schöpferisch erweist er sich nicht selten in der Gestaltung des Scherzo. Den letzten Satz leitet er wohl in besonders groß angelegten Werken noch einmal durch einen langsamen Satz ein, was sich ja schon bei Mozart findet; mit besonders ergreifender Wirkung geschieht dies in der ersten Symphonie.

Wie reich und mannigfaltig das Geschick der Formbildung in seinen Liedern erscheint, wurde bereits hervorgehoben und braucht nicht wiederholt zu werden.

Alle diese Einzelnheiten, die eine Detailbeschreibung der Werke noch vermehren könnte, fließen aus der Individualität des Künstlers, erschöpfen dieselbe aber nicht in ihrem tiefsten Grunde. Daß wir eine solche, in sich geschlossene Individualität vor uns haben, eine Künstlernatur aus dem Vollen und Ganzen ohne Stückwerk und bloß Nachgeahmtes, ist niemandem zweifelhaft, der sich ihm ohne Vorurtheil nähert. Dies aber ist ganz besonders erforderlich bei einem Künstler, der aufgesucht sein will, der alle abwehrt, welche glauben, in raschem Anlaufe ihn begreifen und die Schätze seiner Kunst sich aneignen zu können.

Es stellt sich uns in Brahms ein Künstler dar von unerbittlichem Ernst, von dem höchsten Gefühle der Würde seiner Kunst. Man wird kaum bei einem Künstler seit Beethoven in solchem Maße die Abwesenheit von allem, was man auch in der Musik Phrase und Gemeinplatz nennen könnte, finden, wie bei Brahms, bei keinem eine so entschiedene Beschränkung auf das, was er sagen und ausdrücken will. Ebenso zeichnet ihn die Abkehr von allem aus, was irgendwie durch äußerlichen Reiz bestricken und auf momentanes Gefallen berechnet sein könnte. Wer im Kunstwerke etwas anderes als die Kunst sucht, der bleibe ihm fern, er kommt ihm nicht entgegen.

Diese künstlerische Strenge offenbart sich denn neben allem,

was über die Handhabung der Technik gesagt war, in dem durchgehenden Streben nach Wahrheit der Empfindung, nach dem Ausdruck des wahrhaft Menschlichen; und wenn auch hier eine Beschränkung auszusprechen schwer ist, so gewahren wir es doch als seiner Natur entsprechend und charakteristisch, daß ernste und große Empfindungen ihn stark anziehen und ihr Ausdruck ihm in besonders treffender Weise gelingt. Daher die Vorliebe für geistliche Stoffe, daher der tiefe Eindruck des Requiems und der ihm analogen Werke. Aber auch alles andere, was er ergreift, adelt er durch die Tiefe, mit welcher er die Empfindung im Innern erfaßt und wiedergiebt, durch die Abkehr von allem Kleinlichen und nur subjektiv Gültigen, durch das Aufsuchen des rein und einfach Menschlichen. Indem er dieses innerlich wieder empfindet, und so davon durchdrungen es in der Sprache seiner Töne wiedergiebt, erzeugt sich bei einfachen, von jedem leicht verstandenen Empfindungen jene Naivetät und jener tief warme Ton, der den, welcher sich mit Brahms beschäftigt, so wunderbar ergreift. Es kann nicht Wunder nehmen, daß dies in den Werken, denen das erotische Moment als Gegenstand dient, ganz besonders hervortritt, wie er denn in der That in Liebesliedern und Komposition derartiger Texte (wir nennen nur die Magelone-Romanzen) von keinem Neueren an Wärme und Innigkeit erreicht wird. Aber gerade das gewählte Beispiel zeigt, wie er auch in diesem Gebiete dem Momente ernster Betrachtung sich gern hingiebt, und es seiner Natur nicht entspricht, nur in leichter Tändelei aufzugehen. Anderswo aber, wo er sich über das Alltägliche erhebt und seine Kunst dem Hohen und Großen dienstbar macht, entsteht dann auch wohl jener herbe und strenge Ton, der vom Hörer ein eifriges, von Ernst erfülltes, dann aber auch lohnendes Eingehen verlangt. Hier würden wir auf den Punkt kommen, wo sich künstlerische und menschliche Individualität decken, wie ja in der Individualität des Künstlers sich beides nicht trennen läßt; aber bei einem lebenden, in der Vollkraft des Wirkens stehenden Künstler hier weiter in die Tiefe dringen zu wollen, hat sein Bedenkliches und wir können es nicht versuchen; wie ja überhaupt die Individualität eines Tonkünstlers zu bezeichnen nicht

leicht ist. So viel darf gesagt werden, daß gegenwärtig wohl noch in weit höherem Grade, wie in früheren Zeiten, der Entwickelung der Individualität des Tonkünstlers Bahn gebrochen ist, nachdem die Komposition weit weniger wie sonst äußere Veranlassungen hat, sondern das unmittelbare Entnehmen der Anregung aus dem eigenen Innern bei weitem überwiegt. So überrascht uns auch Brahms mit jedem neuen Werke, niemand weiß vorher was zu erwarten ist, und es treibt ihn wesentlich das eigene Schaffensbedürfnis, die Beziehung zu dem eigenen inneren Leben. Darauf gründet sich ein wesentlicher Theil der Tiefe und der inneren Wahrheit seiner Tonschöpfungen.

Eine Parallele zwischen anderen Meistern der neueren Epoche und insbesondere, woran man zunächst denkt, zwischen Schumann und Brahms durchzuführen, möchte die Zeit noch kaum gekommen sein und lag außerhalb der Absicht dieser Zeilen. Man läuft dabei leicht Gefahr, durch Hervorhebung der charakteristischen Eigenschaften des einen dem andern scheinbar etwas entziehen zu wollen, was auch ihm nicht fehlt; und dazu möchten wir wohl heutzutage weder berechtigt noch unbefangen genug sein. Abgesehen von dem grundverschiedenen Naturell beider Männer, welches, wie bereits früher gesagt, schon in ihrer melodischen Erfindung zu erkennen ist, sei hier an die geschichtliche Voraussetzung von Schumann's Schaffen erinnert, an sein Streben, der Verflachung und dem Formalismus gegenüber das poetische Moment wieder zu Ehren zu bringen, „das Kunstreiche wieder mit dem Seelenvollen zu verbinden". Darauf beruht das entschiedene Vorwalten der Phantasie und des subjektiven Momentes besonders in Schumann's erster Epoche, in welcher, wie er selbst schön von sich sagte, „Mensch und Musiker sich immer gleichzeitig bei ihm auszusprechen suchten". Dieses Streben blieb ihm, verband sich aber auf der Höhe seiner Entwickelung mit dem gleich entschiedenen und bewußten Streben nach Klarheit und Schönheit zu desto tieferer, dauernderer Wirkung. Bei Brahms hat dieser Gegensatz, wenn wir von den frühern Jugendversuchen, und auch von diesen nur zum Theil, absehen, niemals bestanden; sein Schaffen ist von Anbeginn ein durchaus naives und steht nicht mit irgend-

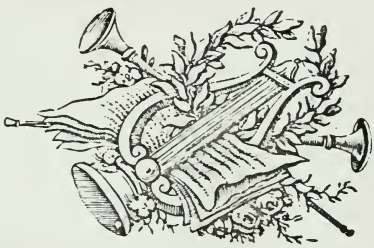
welchen reformirenden Tendenzen in Verbindung; was Schumann vermißte, fand er überreichlich, sah es sogar vielleicht bei manchen Nachfolgern Schumann's und Mendelssohn's zu ausschließlich betont; für ihn gab es nur die eine Forderung, dem angeborenen künstlerischen Drange zu folgen und in den Formen, die ihm durch frühe Arbeit und Übung sowie durch eindringendes Studium der Meister der klassischen Epoche wie unbewußt zum festen Besitze geworden waren, das künstlerisch auszugestalten, was in ihm lebte und künstlerischer Darstellung würdig und empfänglich war. Wenn er uns daher von Anfang an ein stärkeres Streben nach Objektivität zeigt, wenn ihm die Forderung des Kunstwerks als solchen überall in erster Linie maßgebend ist, so finden wir den Grund sowohl in seiner eigenen künstlerischen Anlage, wie in den von den ersten Jahren nach Beethoven's Tode, in denen Schumann und Mendelssohn auftraten, ganz verschiedenen künstlerischen Zeitumständen. —

Die Stellung von Johannes Brahms in unserem Musikleben ist durch Besprechung seiner eigenen künstlerischen Produktion noch nicht erschöpft. Wie er in den Jahren, in welchen er selbst als Leiter größerer Aufführungen thätig war, für Wiedergabe der klassischen Meisterwerke, vornehmlich Joh. Seb. Bach's, mit aufopferndem Eifer thätig war, so finden wir seinen Namen auch mit jenen großen Unternehmungen, welche auf die Bewahrung der Werke älterer und neuerer Meister gerichtet sind, unauflöslich verbunden. Für die Chrysander'schen „Denkmäler der Tonkunst" besorgte er die Herausgabe der Klavierkompositionen Fr. Couperin's, für die neue Mozart-Ausgabe die Revision des Requiems, und auch an der Gesammtausgabe der Werke Chopin's ist er betheiligt. Aus dem Nachlasse Fr. Schubert's gab er drei Klavierstücke, aus dem Rob. Schumann's ein Scherzo und ein Presto Passionato heraus. Eine Gluck'sche Gavotte setzte er für Klavier und bearbeitete in den bei Senff in Leipzig erschienenen „Studien für Pianoforte" eine Etüde von Chopin und ein Rondo von Weber. Und sollten wir den Klavierspieler noch besonders schildern, so würde unsere Darstellung darauf hinzuweisen haben, wie er auch in diesem Betracht zu den ersten gehört, zu jenen echten und wahren Künstlern, welche, indem

sie die Technik unbedingt und in allen Nüancen beherrschen, doch in ihr niemals die Hauptaufgabe des darstellenden Künstlers sehen, sondern sie jederzeit der Wiedergabe des künstlerischen Gedankens, der geistigen Reproduktion des Kunstwerkes dienstbar machen. —

Man hört in der Gegenwart oft die Klage, daß ideales Streben und ideale Gesinnung gefährdet, ja in weiten Kreisen verschwunden sei, im Leben wie in der Kunst. Dabei macht man in letzterer mit Recht darauf aufmerksam, wie man es vielfach für nöthig hält, durch gewaltsame Mittel die Empfänglichkeit für künstlerische Schöpfungen neu zu beleben, und durch übertriebenen Realismus und unnatürliches Raffinement im Gebrauche der Kunstmittel zu erzwingen, was durch die ruhige stille Wirkung des Künstlerisch-Schönen nicht mehr erreicht wird. Anderswo sehen wir leider die Kunst, und nicht am wenigsten die musikalische, an die niedrigsten, oberflächlichsten Empfindungen der Menge sich wenden, und durch Erregung der Sinne das Auffassungsvermögen für das Schöne vollends ertödten. In solcher Zeit sollte es doch dankbar und freudig begrüßt werden, daß wir in Deutschland einen Künstler besitzen von genialer Erfindungskraft, von tiefster künstlerischer Durchbildung, von höchster Begeisterung für das wahre Ziel der Kunst, welcher, indem er überall auf dem Boden der Natur steht, allem Kleinlichen und Unwahren abhold ist, mit Ernst und Gewissenhaftigkeit das Schöne, Wahre und echt Menschliche aufsucht und in seiner Kunst darzustellen bestrebt ist, und so an seinem Theile die idealen Güter unseres Volkes zu erhalten und zu entwickeln bestrebt ist. Ihn zu verstehen und zu kennen, müßten sich alle bestreben, denen es um dasselbe Ziel zu thun ist, unbefangen, ohne ihn gleich mit anderen messen oder ihm seine Stellung in der Kunstgeschichte anweisen zu wollen, was doch mit Sicherheit nur eine spätere Zeit zu thun im Stande ist. Wenn wir wiederholt die Kunst Beethoven's mit der seinigen vergleichend in Verbindung setzten, so konnte es uns nicht einfallen, hier ein Urtheil über Stellung und Rang unter den Meistern aussprechen zu wollen, wozu heutzutage noch niemand berufen ist; unserer Überzeugung aber haben wir Ausdruck geben wollen, und dieselbe wird wie wir

glauben von vielen getheilt, daß kein anderer unserer großen Meister in seinem Stile, in den Formen und Gattungen in denen er arbeitet, in seiner Art wie er die Form behandelt, so viele Vergleichungspunkte mit Brahms bietet wie Beethoven, und daß es die von ihm gewiesenen Bahnen sind, auf welchen Brahms, allen welche nach Beethoven gekommen sind ebenbürtig, dem Ziele, welches dem wahren Künstler gesetzt ist, mit jedem neuen Werke immer entschiedener und erfolgreicher zustrebt.



PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

UTL AT DOWNSVIEW
D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 13 04 20 11 008 2